Über die Kunst des Gestaltens in der erzählenden Dichtung Jakob Schaffners

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg (Lahn)

vorgelegt von

Anny Matthey

aus St. Hubert (Kreis Kempen)

Marburg 1934.

Druck: Thomas-Druckerei und Buchhandlung
Kempen-Rhein.

Als Dissertation angenommen am 27. Juli 1933.
Berichterstatter: Professor Dr. Maync.
Tag der mündlichen Prüfung: 3. August 1933.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Meinen Eltern
in Dankbarkeit
gewidmet.

Herrn Professor Dr. Maync spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus für alle Anregungen und die Förderung, die ich besonders im Kreise seiner Literarhistorischen Gesellschaft erhielt. Herrn Schaffner danke ich für seine Auskünfte, die er mir so bereitwillig erteilte.

Anny Matthey.

Einleitung.

Gehalt und Gestalt.

Mit dem Problem „Gehalt und Gestalt in der Kunst“ haben sich in den letzten Jahrzehnten bedeutende Männer, Ästhetiker und Literarhistoriker, auseinandergesetzt und sind dabei zu den verschiedensten Ergebnissen gekommen. In seinem grundlegenden Werk „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ schließt sich Walzel in der Definition der Begriffe Gehalt und Gestalt Volkelt an (Volkelt: System der Ästhetik, München 1905). „Und so spreche ich von Form oder auch von künstlerischer Gestalt, setze sie als Oberflächenerscheinung in Gegensatz zu Gehalt und verstehe unter ihr in erster Linie die Züge des Kunstwerks, die sich den äußern Sinnen ergeben“ (Gehalt und Gestalt, S. 146). „Zum Gehalt zähle ich in einer Dichtung alles, was an Erkennen, Wollen, Fühlen in ihr enthalten ist oder von ihr erwirkt wird“ (Geh. u. Gest., S. 178).

Wenn man diese Formulierung annehmen will, dann muß man sich darüber klar sein, daß das Verhältnis von Gehalt und Gestalt in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Dichtern verschieden sein kann. Natürlich hängen beide Begriffe eng zusammen, und Gehalt und Gestalt zusammen machen erst das Kunstwerk aus. Aber es kann „der Gehalt eine lautere und eine leisere Sprache sprechen“ (Geh. u. Gest., S. 390). Und nicht nur die Frage: Kommt einer der beiden Kategorien ein stärkerer Akzent zu? wird in den einzelnen Kunstwerken verschieden beantwortet, sondern auch die Verknüpfung und Wechselbeziehung kann bei den einzelnen Dichtern verschieden sein. Es besteht für jedes Kunstwerk gesondert die Frage, ob die beiden Begriffe dicht nebeneinander liegen, oder ob und wie weit sie sich decken. Es kann z. B. ein künstlerisches Erleben durch die Sprache geformt werden, oder es kann die Sprache aus einem Erleben herausgeboren werden. Beide Erlebnisformen stellen ein wesentlich verschiedenes Verhältnis von Gehalt und Gestalt dar. Walzel unterscheidet drei Typen von Dichtungen:

„I. Der Gehalt wird durch seine Gestaltung emporgehoben in eine Schicht, die vom Leben abrückt. Nicht setzt sich Leben unmittelbar in Worte um, sondern es findet einen abstraktern, begrifflich vereinfachenden Ausdruck . . .

II. Das innere Leben wird erfaßt in dem Augenblick, in dem es an die Oberfläche tritt oder, wie Simmel sagt, in seine Oberfläche hineinwächst. Notwendig ist dann, daß die Bewegtheit des Lebens auch der Gestalt organisch sich einprägt . . .

III. In dem Gehalt liegt eine pathetische Spannung, der, wenn nicht reinliche begriffliche Umgrenzung, doch ideelle Abstraktion vom Leben eigen ist, keineswegs hingebungsvolles Erlauschen des Lebens, das in seine Oberfläche hineinwächst . . ." (Geh. u. Gest., S. 391).

Der dritte Typ ist, was die Art der Beziehung von Gehalt und Gestalt angeht, ein Sonderfall des zweiten; es ist nämlich dann nur der Gehalt von pathetischer Spannung geladen.

Der ersten Erlebnisform steht Thomas Mann oder auch Frank Thieß nahe. Über die Entstehung der „Buddenbrooks" kann Eloesser sagen: „Als Thomas Mann die Form der epischen Kunst durchdacht hatte, war sie ihm nicht mehr als ein leeres Gefäß, das auf den Inhalt wartete" (Arthur Eloesser: Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. Berlin 1925, S. 83).

Das könnte man bei Schaffner von keinem seiner Werke sagen. Schaffner gehört zu den Dichtern, die der zweiten Erlebnisform näher stehen. Unsere Untersuchung wird zeigen, wie sich bei ihm alles organisch aus seinem Weltbild ergibt, wie das Leben in seiner Dichterseele in dem Augenblick erfaßt wird, „in dem es an die Oberfläche tritt". Wir haben uns darum zunächst wenigstens kurz mit Schaffners Weltbild zu befassen.

Erster Teil.

Die Kunst des Gestaltens in den großen formenden Zügen

1. Das Weltbild, das zur Gestalt wird.

Wenn Johannes Schattenhold von dem Heimatdorf seiner Mutter erzählt: „Von unserer Ecke machte die obere Straße noch einen letzten Ruck in die Höhe, um dann ebenso steil abzufallen, und schließlich hinten aus dem Dorf zu laufen, nachdem sie zuvor schmutzig und grob, wie sie war, über den Himmelreichweg gestolpert war“ (Joh. S. 66), so kommen wir hier mit einer rein stilistischen Interpretation nicht aus. Begriffe wie „anschaulich“ oder „unanschaulich“ bringen uns nicht weiter; denn die äußerst dynamischen Verba sind nicht Sache der Gestalt, sondern Sache des Gehalts. Diese knappe Beschreibung der Straße bringt, wie alle Landschaftsbilder, deutlich zum Ausdruck, daß Schaffner die sichtbare Welt nicht als ruhende, geformte Materie erlebt, sondern als Ausdruck, als Offenbarung des Lebens. Nicht biologischen Sinn hat hier das Wort Leben. Auch biologisch tote Dinge können Leben offenbaren. Um dieses „Leben“ und nicht um ästhetische Beseelung handelt es sich, wenn Schaffner in „Elise Hermann“ S. 177 sagt: „Irgendwo in der Ferne bumste und brauste das Fest, hier aber ging das Einhorn um, und die Stille lugte mit großen, scheuen Augen zwischen den hellgrauen Buchenstämmen hervor“; oder im „Konrad Pilater“ S. 129: „Dann näherten wir uns einem Kirchhof, dessen vereiste Kreuze und Steine hart und ungetröstet in das frischgeschenkte Sonnenleuchten aufstarrten“. Da ist irgendetwas Unnennbares, Irrationales dabei, das wir doch so deutlich fühlen. Für Schaffner lebt die Stille und leben die vereisten Kreuze und Steine in dem Sinne, daß sich in ihnen das „Leben“ offenbart und den Menschen anspricht. Noch unmittelbarer kann das Leben empfunden werden, als ein Etwas, das in der Luft hängt. „Es webte wieder viel Wünschen und Vertrauen, Geben und Nehmen zwischen den beiden Menschen, ...“ (Das Wunderbare S. 122). Weben ist ein beliebtes Wort zum Ausdruck dieses geheimnisvollen Lebens. Oder: „Überraschend war die Luft wieder voll von jener unfaßbaren Spannung“ (Wu. S. 140). Es ist hier mehr als ein geistiges Fluidum von Mensch zu Mensch gemeint; ein großes starkes Bild bringt das deutlich zum Ausdruck. Claus Tribius sitzt mit Mutter und Braut zusammen. „Sie (Hilde) nahm schweigend entfernt von uns beiden in der Zimmertiefe Platz, und zwischen jedem von uns lag ein Engel mit gebrochenen Flügeln, lag ein Weltuntergang, ein verkohltes Stück Leben, das nie wieder aufblühen konnte“ (Wu. S. 214). Dieses „In der Luft hängen“ ist in dem Roman

„Der Mensch Krone“ noch viel stärker, vor allem in dem Kapitel „Dienstag“. Da lebt und webt das Grauen und faßt die Menschen in seinen Bann.

Bezeichnend für das „Leben“ ist auch die Wirkung des Frühlings. Am stärksten kommt sie zur Geltung in der „Weisheit der Liebe“. Dort ist ein kurzes einleitendes Kapitel der Beziehung Frühling und Menschen gewidmet. Die Beziehung ist so eng, daß sie zur Motivierung dafür dient, daß das Schicksal der Menschen ins Rollen kommt, in eine neue Bahn gelenkt wird. „Nirgends ist der Frühling so erregend und ein solches Wunder wie in der Großstadt, und in keiner Großstadt tritt er so überraschend und Leidenschaften aufwühlend auf wie in Berlin. Wie sich diese nach oben gewendeten steinernen Höhlenzüge heimlich mit Grün beleben, auf den Balkonen die ersten Blumen erscheinen, die Kastanien auf dem Grund der Straßenkanäle ihre glänzenden goldgelben Knospen hervortreiben, der Flieder in den Vorgärten violett aufbricht, auf den Dachfirsten die Amseln zu singen anfangen und die Parkanlagen sich mit Vögeln, Laub und Kindern bevölkern: das alles fällt mit ebensoviel Seligkeit wie Wut in das Herz des Berliners und ermuntert ihn nicht seltener zu Vergehen und Übergriffen als zu glücklichen Gefühlen und dankbaren Aufwallungen“ (W. d. L. S. 7). In der „Weisheit der Liebe“ sind es in der Hauptsache biologische Kräfte, die wirksam sind und zu Übergriffen drängen. Im „Wunderbaren“ dagegen sind es psychische Kräfte, die vom Bereich des Biologischen ziemlich weit entfernt liegen. Z. B. sagt Claus Tribius von seiner Mutter: „Daran war wohl auch dieser aufschlußreiche Frühling schuld, daß sie auf einmal die Schäden der Welt schärfer sah — ich sah sie milder — und sich über so viele Fehltritte zu bekümmern hatte, die die Eingeweihten besprachen“ (Wu. S. 55).

Wir spüren in Schaffners Werk ein geheimnisvolles Weben, ein Umwittern, ein Leben, das außer uns existiert, das sich offenbart in Finsternis und Stille, das sich offenbart als Atmosphäre, als Schicksal, als Unendlichkeit, als Zusammenhang allen Seins. Diese letzte gewaltige Deutung gibt Schaffner selbst im „Wunderbaren“. „Mittäglich geisterhaft schwebte im Hintergrund des Bildes Lugano vom Wasserspiegel auf wie ein weißer Möven- oder Taubenflug. Und noch tiefer und höher wandelte götterhaft, ein Zug ewiger Gedanken, die Alpenwelt in weiße Wolken gehüllt vorüber. Den zähesten Atheisten wird angesichts einer solchen Raumoffenbarung eine ernsthafte Bedenklichkeit anwandeln. Ein Einbruch von Ewigkeit und Unendlichkeit ereignete sich da, ein Katarakt des Unaussprechlichen und des strahlend aufgebrochenen Übergewaltigen, von jenseits Kommenden, daß mich in aller Ruhe und Sicherheit eine heiße Ungeduld überkam, hier mitzustürzen und mit aufzubrennen im stummen Feuer dieses Augenblicks, in dem sich nicht bloß Norden und Süden, sondern auch die Welt und die Überwelt aneinander entzündeten“ (Wu. S. 63). Die hier schon angedeutete religiöse Ehrfurcht vor einem von jenseits Kommenden, Übergewaltigen können wir noch weiter verfolgen in dem Roman „Der Mensch Krone“. Da personifiziert der

Dichter das ordnende Prinzip in all diesem Unaussprechlichen, dem, was wir „Leben“ nennen, zum Engel des Lebens mit den goldenen Augen, dem allein Unveränderlichen, dem Geist, „der in schaffenden Gesängen die Geschicke zuwiegt, . . . der Geschichte brauend, ewig gründend und bauend den geheimnisvollen Raum nach allen Richtungen unermüdlich befährt, und aus dessen Hirn und Händen die Dichtung der Menschheit unerschöpflich neu aufblüht“ (Kr. S. 7). Und wenn es am Schluß des „Wunderbaren“ heißt: „Gott, das ist das ganze Leben“, so haben wir da die Anerkennung einer Urkraft, die sich in allem Leben offenbart. In jeder Offenbarung des Lebens fühlt sich der Mensch Gott näher.

Was die angeführten Stellen verdeutlichen sollen, ist folgendes. In Schaffners Weltbild ist alles mit allem verknüpft. Nichts besteht für sich, beziehungslos. Und der Mensch ist nicht der Herr der Welt, als den er sich so gerne fühlen möchte. Die sichtbare Welt ist für ihn nicht Materie, nicht bloß Sache. Auch der Mensch steht mitten in diesem allgemeinen Zusammenhang. Eine unaussprechliche, irrationale, aus dem Übergewaltigen quellende, von jenseits kommende Kraft, das Leben, verknüpft alles mit allem, brodelt und braut unfaßbar unter der Oberfläche, webt und umwittert geheimnisvoll und spricht den Menschen an aus dem Sein und aus dem Geschehen. Hier befinden wir uns im innersten Kern Schaffnerscher Kunst; diese Schau des Lebens ist das, woraus alles entspringt: die Gestaltung der Menschen, der Geschicke, die Kunst des Gestaltens überhaupt.

Schaffners Weltbild ist ein geordnetes, aber es ist nicht statisch gefügt, sondern dynamisch bewegt. Es ist in Aufsätzen viel über Polarität gesprochen worden, weil man die Dynamik und die Spannung fühlt, von der die Dichtung lebt. Wolfgang Goetz sieht in seinem Vorwort zur „Weisheit der Liebe“ (in der Ausgabe der Deutschen Buchgemeinschaft) die Polarität in zweierlei: einmal in Gebot und Verbot, also dem Gegenüber von Eigengesetz und Norm, und ferner in der Zweiheit Eros und Sexus. Andere kleinere Besprechungen, mit denen wir uns hier nicht im einzelnen auseinandersetzen wollen, sehen eine Polarität in Schaffners eigenstem Wesen, seiner Unstetigkeit, dem Wechsel von Humor und Tragik. Wieweit Humor und Tragik bei Schaffner Gegensätze sind, wird noch zu untersuchen sein. Die besagten Besprechungen sehen aber die Polarität auf einem anderen Gebiet, als wir sie zu suchen haben. Wir müssen sie in der Dichtung selbst suchen, in der Spannung, von der die Dichtung lebt, nicht in der Haltung, die Schaffner zum Leben einnimmt. Wohl sieht er das Leben von verschiedenen Standorten, sucht es in den verschiedensten Schichten und den verschiedensten Beleuchtungen zu erfassen. Deshalb möchte ich aber seine Haltung lieber universal als polar nennen. Goetz sucht die Polarität auf dem Gebiet, wo sie zu suchen ist, aber ich kann ihm nicht zustimmen, wenn er Norm und Eigengesetz als polar hinstellt. Man kann Metas Religion, der sie dient, überhaupt nicht als Norm im Gegensatz zu einem Eigengesetz ansehen, sie ist für sie durchaus Eigengesetz. Auch der Frau Tribius steiler Protestantismus ist nicht

Norm. Polarität bedeutet auch eigentlich etwas anderes als das, was unter dem Gegenüber von Eigengesetz und Norm begriffen werden kann. Zwischen solchen Auslegungen des Urgesetzes, die einzelne Menschen oder Menschengruppen für sich anerkennen, kann wohl eine konfliktbewirkende Gegensätzlichkeit entstehen. Polarität heißt aber nicht absolute Gegensätzlichkeit, heißt auch nicht größtmögliche Entfernung. Zwischen zwei Polen, da fließt etwas, da zieht und zerrt etwas. Zwei Pole sind gegensätzliche Kräfteenergien, zwischen denen doch eine geheime Verbindung besteht. Eine Urpolarität in diesem Sinne ist auch das andere von Goetz aufgestellte Begriffspaar, Eros und Sexus, nicht. Eros und Sexus stehen zueinander in der Beziehung der Verschiedenheit, die alle Stadien zwischen vollkommener Getrenntheit und innigster Verschmelzung bezeichnen kann. Eine spannungbedingende Polarität (nicht sich ausschließende Gegensätzlichkeit) sehe ich in einem anderen Begriffspaar: schöpferisches Prinzip und Natur, oder das Schöpferische und das zu Erfüllende. Dies sind die Hauptpole, die das Leben durch Spannungserzeugung in Bewegung erhalten, indem die Kräfteenergien beider Pole nach Entladung drängen, die durch Berührung mit dem Gegenpol erfolgt.[1])

2. Die Formwerdung des Lebens in der Gestaltung der Menschen.

A) Ihr Wesen.

Die Suche des Schöpferischen nach dem zu Erfüllenden und die Suche des zu Erfüllenden nach seinem Schöpferischen, wodurch es erfüllt werden soll, ist ein großes Naturgesetz. Es gibt andere Gesetzmäßigkeiten, wie Ursache und Wirkung, Werden und Vergehen. Aber innerhalb solcher Gesetzmäßigkeiten ist Raum für soviel Besonderheiten, für soviel Irrationales, daß sich das Leben nicht in Normen vollziehen kann. Und gerade dort, wo das Leben am heftigsten und ursprünglichsten drängt, wo es am unberechenbarsten ist, wo es am wenigsten durch Normen geregelt werden kann, dort sucht Schaffner es am liebsten auf. Des Dichters ganze Liebe gilt diesem Leben und den Menschen, die ringend darin sich mühen. Darum ist sein Werk Gestaltung dieses Lebens, und seine Gestalten sind Menschen, lebendige, individuelle Menschen. Es werden nicht Typen herausgestellt. Auf das Einzelschicksal kommt es an, ohne daß deswegen diese Einzelschicksale den Charakter des Einmaligen, des Absonderlichen also, in sich trügen. Etwas Gemeinsames, ein Gesetz finden wir auch wieder in den Gestalten: Sie verkörpern das eine große Gesetz allen Lebens, das Suchen der schöpferischen Kraft nach einer zu erfüllenden

---

[1]) Inzwischen ist eine Arbeit von Heinrich Pälmer erschienen über das „Daseinsproblem und Lebensgefühl im Werk Jakob Schaffners“ (Diss. Marburg 1933). Sie behandelt Schaffners Weltbild ausführlicher, als wir es hier tun können. Da sie aber erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschien, konnte sie nicht mehr berücksichtigt werden.

und das Suchen der zu erfüllenden Kraft nach ihrer schöpferischen, durch die sie erfüllt werden soll. Die schöpferische Kraft offenbart sich in den männlichen Figuren, die naturhafte, gebärende, zu erfüllende in den Frauengestalten. Gemeinsam ist auch allen Gestalten das Streben, ihr eigenes Gesetz zu finden und zu erfüllen. Diese beiden leicht aufzufindenden Gemeinsamkeiten gestatten aber so viel Vielgestaltigkeit, wie es Geheimnisvolles und Besonderes und Schicksalhaftes im Leben gibt, sodaß Schaffners Gestalten nicht Repräsentanten, sondern Menschen sind.

Sehen wir uns die Gestalten einmal näher an, ohne uns freilich allzulange bei ihnen aufzuhalten. Um nicht alle mit einer nichtssagenden Rezensionsnotiz abtun zu müssen, greife ich nur einige aus verschiedenen Welten heraus; von den Männern zunächst Lippke, Holsten, Jakob Kuhny. Für die Auslese ist nur die größtmögliche Verschiedenheit maßgebend, Gestalten wie Felgentreu, Kuno Wudrich, Otto Eberhard, Fritz Kuhny, Erich Krone usw. würden ein nicht weniger befriedigendes Bild vollen Lebens zeigen.

Anton Lippke ist eine kleine Kreatur, reichlich mit tierhaften Trieben ausgestattet, ohne daneben soviel Geist und Willen und Idealismus zu besitzen, um die Gesamtheit seiner Veranlagung zu einem tüchtigen Menschen vereinen zu können. Er hat nie Liebe und wahre Menschengröße kennen gelernt. Seine Lebensfreuden sind materielle Genüsse, und sein Verdruß muß sich irgendwie Luft machen, in Schimpfreden oder im Trinken. Dabei leidet er an sich selbst, leidet an gekränkter Menschenwürde, an moralischen Minderwertigkeitsgefühlen; er fühlt die Überlegenheit anderer, fühlt sich immer zurückgesetzt und unwert, und um nicht vernichtet zu werden, wehrt er sich durch Tyrannei und Haß. Es ärgert ihn Felgentreu, der angesehener ist als er, weil er diesem gegenüber immer wieder seine eigne Minderwertigkeit fühlt. Es ärgert ihn Felgentreu aber auch, weil es ihm besser geht als Lippke, es ärgern ihn überhaupt alle Leute, denen es besser geht, und er schimpft über die Reichen, die nichts für einen armen Teufel übrig haben. Macht ihm aber jemand eine Freude, dann quält ihn die Großmut. Er ist grundehrlich und tut seine Pflicht wie eine Maschine. Es ist rührend, wie er von seiner Kaisertreue spricht; und von seiner Familie, obschon er sie alle mißhandelt und tyrannisiert. „Mein Herz schreit nach Liebe, verstehste!“ schreit er seine Tochter an, als sie ihn verlassen und er sie zum Bleiben zwingen will. Aus Notwehr tyrannisiert er, aus Notwehr wird er liederlich, aus Notwehr haßt er, aus Notwehr verfolgt er Felgentreu und Alma. Darum ist er entwaffnet, als er Felgentreus Unglück sieht. Wir sind erschüttert, wie angesichts dieses Unglücks der gänzlich verkommene Mensch dem Feind seinen Revolver hinlegt und sagt: „Nich dett de denkst, ick — will mir entziehen“.

So ist alles bei Schaffner, nirgends gibt es einen wirklichen Schuft, ebensowenig wie es einen vollkommenen Helden gibt.

In Erich Holsten begegnet uns ein Mensch, der über alles hinausdrängt, was ihn einengen will. Alles an ihm ist dynamisch, dämonisch

und durchaus eigenwillig. Wo er erscheint, beherrscht er einfach durch seine Gegenwart alles. Ein Fluidum geht von ihm aus, dem man verfällt, wenn er es nicht selbst durch eine große Menschenverachtung zerstört. Etwas Schweifendes, Unbefriedigtes, Fernesüchtiges liegt in seinem Blick. Gefährlichkeit umwittert ihn. Seine dämonische Gewalt ist so groß, daß er sogar Hilde von Oppen, die gegen suggestive Einflüsse unzugänglich zu sein glaubt, hypnotisch in seinen Bann zieht. Er kann nicht ein bürgerliches Leben führen; er muß seinen eigenen Weg, sein eigenes Gesetz suchen, und dafür hat er keinen anderen Maßstab als sich selbst. Er ist unheimlich und sympathisch zugleich. Er gehört zu jenen Menschen, die man liebt, denen man verfällt und vor denen man sich doch fürchtet. Liebe und Treue sind bei Holsten grenzenlos wie seine vitale Kraft, die ihn treibt. Aber Liebe und Treue setzen sich nur selten durch gegenüber der Bitterkeit und Menschenverachtung und der stummen Trauer.

In dieser vitalen Kraft, die über Gegebenheiten hinausdrängt, die zerstört, um ihr Gesetz zu erfüllen, sind Otto Eberhard, Emil Felgentreu, Fritz Kuhny mit Erich Holsten verwandt, wenn sie auch sonst ganz andere Menschen sind. Ein kleines Stückchen Erich Holsten haben alle Gestalten.

Die einzige Figur, die in einem kleinen bürgerlichen Frieden ihr Glück findet, ist Jakob Kuhny. Er mutet zunächst in der ihm zugefallenen Rolle, die ihn Mutterstelle bei Fritz vertreten läßt, etwas wenig männlich an. Eine besonders vitale Kraft, sich gegen alles und trotz allem durchzusetzen, gewinnt er auch im Verlauf der Erzählung nicht. Als aber in den Verhältnissen, in denen er verwurzelt ist, ein Platz für einen Mann frei wird, da füllt er diesen Platz auch als Mann aus. Und Schaffner fällt in der Art seiner Darstellung kein Werturteil über die schlichte, selbstverständliche Ausfüllung eines Platzes und die ins Unendliche drängende vitale Kraft eines Menschen. Auch Jakob Kuhny ist eine warme, lebendige, sympathische Gestalt.

Von den Frauengestalten heben sich zwei in einer ganz besonderen Art heraus: Meta Felgentreu und die Erlhöferin. Die Erlhöferin, eine der frühesten Gestalten Schaffnerscher Dichtung, besitzt so viel vom schöpferischen Prinzip, daß sie ganz ihr eignes Leben lebt, aus eigener Kraft heraus. Geheiratet hat sie nur, um dem Erlenhof einen Erben zu geben. Ihr Mann ist ihr nichts anderes als Vater ihres Sohnes. Für ihr eigenes Leben braucht sie ihn nicht. Sie versagt sich ihm, als sie erfährt, daß er vor ihrer Ehe mit einer anderen Frau ein Kind in die Welt gesetzt hat. Mit einer fast männlich starken Hand leitet sie den Erlenhof, ungebeugt trotzt sie allem Leid. Aber sie hat nicht nur kein Bedürfnis sich anzuschmiegen, sie kann es überhaupt nicht. Darum fehlt ihr die Gabe des Einfühlens und des Verstehens. Sie besitzt viel von männlich schöpferischem Wesen, aber dafür fehlt es ihr an weiblich einfühlender und aufbauender Kraft.

Meta lebt auch ihr eigenes Leben und bildet nicht mit Felgentreu zusammen eine Erfüllung. Darum zerbricht ihre Ehe. Aber im Gegen-

satz zur Erlhöferin ist sie die mütterliche Frau. In ihrer Natur vereinigt sich soviel männlich Schöpferisches mit weiblicher Natur, daß sie zwar ihre eigene Ehe zerstören muß, weil sie für Felgentreu nicht Erfüllung sein kann, aber sonst überall helfend und lindernd und aufbauend wirkt. Mütterliche Frauen sind immer Erfüllung, sie brauchen es nicht einem Manne zu sein, sie sind es überall dort, wo etwas wund ist, und wenn es heil ist, gehen sie still wieder weg.

Alle übrigen Frauengestalten tragen das Naturhafte, Gebärende gegenüber dem Schöpferischen des Mannes, das zu Erfüllende gegenüber dem Erfüllenden des Schöpferischen sehr stark in sich. Ihre Charaktere werden bei aller sonst individuellen Veranlagung von dorther bestimmt. Meistens leben sie erst dann so recht ihr eigenes Leben, wenn sie die Verbindung mit der schöpferischen Kraft eines Mannes erleben. Alma ist da am naturhaftesten. Ihr Leben beginnt erst in der Auseinandersetzung mit Felgentreu. Hilde von Oppen ist Dame der Gesellschaft, gebildet, geistreich, aber Aufgaben hat sie nicht, bevor sie Claus Tribius kennen lernt. Durch ihn sieht sie das Leben tiefer, aber in ihrem Bewußtwerden kann sie den Schritt von ihrer Aufgabenlosigkeit zu ihrer völligen Erfüllung noch nicht tun. Es ist nicht nur der Schatten Holstens, der sich zwischen sie und Tribius stellt. Sie hat das Bedürfnis, erst ihr eigenes Leben zu suchen, bevor sie in Tribius ihre Erfüllung findet, erst alle Kraft zu sammeln, um nicht eine zu schwache Kraft der starken des Geliebten darzubieten. Ihre Erfüllung darf nicht ein Schutz-Suchen, sondern muß für sie ein Sieg sein. Sie lebt durchaus ihr eigenes Leben, ganz selbständig, aber als Vorbereitung auf das andere.

Ise Ley löst sich von einem geliebten Manne und gestaltet wieder ihr Leben allein; sie ist innerlich ganz selbständig, aber es ist doch wieder eine andere Selbständigkeit als bei Hilde. In Ise Ley ist mehr Sicherheit, in Hilde mehr Suchen. Ise ist die instinktivere, Hilde die geistigere Frau. Sie sind vollkommen wesensverschieden, aber auch bei Ise Ley ist die Selbständigkeit nicht das Letzte, ihr ganz Wesensgemäße; sie findet schließlich um so tiefer zu ihrer erfüllenden Kraft zurück.

Die Mutter des kleinen Johannes ist in ihrem ganz instinktiv-Naturhaften Alma ähnlich. Aber Alma in ihrer ernsten Schwere ist in ihren Entscheidungen sicherer; sie ist zu schwer beweglich, als daß sie sich in der Witterung dessen, was ihre schöpferische Kraft ist, täuschen könnte. Darum findet sie ihre Erfüllung. Johannes' Mutter ist eine schöne, kluge, künstlerisch begabte Frau von südlichem Temperament. Ihr Temperament macht sie äußerst labil, sie kann leidenschaftlich lieben, irrt sich aber jedesmal in ihrer Suche nach der sie erfüllenden Kraft. Darum wird sie nie erfüllt, und sie geht zugrunde, weil sie die Kraft zu einem selbständigen Leben nicht hat. Aus dem gleichen Grunde ist sie auch für Johannes keine Mutter.

Und nun greifen wir noch das rührende Bildchen der kleinen Frau Lippke heraus, deren Wesen es ist, kein Wesen zu haben, die immer und überall verschwindet, sodaß man erstaunt ist, wenn man ihre welke Hand

nimmt, daß sie nicht raschelt. Unerfüllt und mit allzu wenig eigenen Kräften ausgestattet, ist ihr Eigenleben abgestorben, nur ein Schatten von ihr lebt noch.

So also sehen Schaffners Menschen aus: nicht Typen, aber auch nicht Sonderlinge. Es sind Menschen, denen Größe und Schwäche, ein Schicksal und ein Wille gegeben ist.

* * *

In welcher Weise sind nun die Menschen dem Weltbild, das wir im vorigen Abschnitt zu verstehen suchten, eingeordnet?

Sie stehen mitten in dieser allumfassenden Beziehung, die wir Leben nannten. Sie sind ihr in höheren oder niederen Schichten ihres Seins verfallen. Keiner kann diese irrationalen Bezüge ignorieren und noch weniger beherrschen. Keiner kann seinem Schicksal entrinnen.

Aber was ist dieses Schicksal? In welchem Verhältnis steht der Mensch zu ihm? Hat es unbedingte Macht über ihn?

Schaffners Schicksalsbegriff hat nichts Fatalistisches, wenn es im Roman „Der Mensch Krone" auch manchmal so scheint. Das Fatum schließt die Freiheit aus, sowohl die Freiheit als Möglichkeit, Widerstand zu leisten, als auch die höhere Freiheit des Bejahens. Die seelische Haltung gegenüber dem Fatum ist Resignation. Die haben wir bei Schaffner nicht. Schicksal ist auch nicht ein religiös transzendenter Begriff, bedeutet nicht etwa das Walten einer göttlichen Vorsehung. Wohl ist das Schicksal eine unausweichliche Macht, wohl ist es unberechenbar. Schicksal ist ein so großer Begriff, daß an manchen Stellen das Wort Leben dafür stehen kann. Aber es ist doch ein sehr erdhafter Begriff, der sich zwar nicht dem Göttlichen entgegenstellt, aber auch nicht einem persönlichen Walten Gottes gleichzusetzen ist.

Durch den Platz, den der Mensch im Weltall einnimmt, und durch seine Veranlagung trägt er sein Schicksal in seiner Brust: Schicksal als Gabe und Aufgabe. Mit Gabe meine ich hier Veranlagung, innere Kräfte und Gnade, unter Aufgabe verstehe ich alles, was zu leisten, und alles, was zu überwinden ist. Hinzu kommt die Freiheit. Die höchste Form der Freiheit ist für Schaffner die Freiheit im Gesetz. Freiheit hat es nicht mit „einem Schwarm oder einer Ausschweifung oder einem Aufruhr" zu tun, sie ist das Gesetzmäßigste was es gibt, das Unausweichlichste. „Freiheit ist nicht Empfang bestimmter individueller oder klassenpolitischer Privilegien, sondern Freiheit ist die Fähigkeit, in Übereinstimmung mit den Naturgesetzen zu leben" (Jakob Schaffner: Das Ideal der Freiheit. Der deutsche Gedanke 1925, S. 57). Das heißt also: Freiheit ist die Fähigkeit, das Schicksal zu bejahen und sich soweit darüber zu erheben, daß es einem innerlich nichts anhaben kann. In dieser Verbindung von Freiheit und Schicksal liegt das Wesen und der Wert der Schaffnerschen Gestalten.

Diese Verbindung von Freiheit und Schicksal erschließt uns auch das Wesen des Tragischen bei Schaffner. Wir haben uns daran gewöhnt,

das Wesen des Tragischen darin zu sehen, daß es erschüttert und befreit. Ergreifen und Erheben, das stellten schon Schiller und Lessing als Wesensmerkmal des Tragischen dar, und darin folgen ihnen spätere Autoren, so verschieden sonst ihre Auffassung vom Tragischen auch sein mag. Wenn wir an die Hauptfiguren Schaffners denken, Erich Krone, Alma und Felgentreu, Erich Holsten und Frau Tribius, Ivonne Leleu und Elise Hermann, dann ist das Erschütternde ihr Schicksal, d. h. ihre Gabe und ihre Aufgabe, das Befreiende ist ihre Freiheit, d. h. die Freiheit im Gesetz, in ihrem eignen Gesetz, die Seelengröße, mit der sie ihr Gesetz erfüllen, obschon es in den Tod führt. Bei aller äußeren Zerstörung, Zerstörung in der verschiedensten Form, bleibt wie ein Ewigkeitswert innerer Sieg, Überwindung, eine Erfüllung. Das bedeutet Aussöhnung mit allem Schmerz, Erlösung, und — im „Wunderbaren" und in der „Weisheit der Liebe" zeigt es sich deutlich — Fruchtbarkeit. Der Begriff der Schuld, den auch Volkelt nicht mehr als entscheidendes Wesensmerkmal anerkennt, spielt hier keine Rolle.

Aber nicht nur diese großen tragischen Gestalten haben bei Schaffner Daseinsberechtigung. Das Leben ist ja auch nicht so, daß alle Menschen groß sind. Wie viele leben ihr Leben und sterben daraus, indem sie nur erschüttern und nicht befreien. Auch solche Gestalten vermag Schaffner uns zu zeigen, ohne uns zu erdrücken. Denken wir nur an Anton Lippke, an die ganze Familie Lippke, an die Mutter des Johannes. Wir ächzen nicht unter der Last von soviel Schrecklichem, unter soviel unterdrücktem Menschentum, sondern wir sind erfüllt von Liebe zu dem Schwachen und Kleinen. Auch über diesen Gestalten ruht die Liebe des Dichters zum Leben, die um alles Bittere ahnend weiß und dennoch liebend und mutig weiterschreiten kann.

B) Die Charakterisierung.

Wir haben vom innersten Kern von Schaffners Kunst her den Ausgang genommen und haben das Gestaltwerden von dorther beobachtet. Wir haben gesehen, wie Schaffners Weltbild aussieht, wie das Leben überall webt und umwittert und unfaßbar geheimnisvoll brodelt und braut. Wir haben gesehen, wie die Schau dieses Lebens zur künstlerischen Gestalt wird in Geschicken, die Einzelschicksale sind ohne Einmaligkeiten zu sein; in Menschen, die nicht Typen, sondern ganz lebendige, individuelle, erdhafte Menschen sind. Wir haben gesehen, in welcher Weise die Menschen dem allumfassenden Leben durch Schicksal und Freiheit eingeordnet sind und in welcher Weise eben durch diese Einordnung viele von ihnen tragisch wirken.

Wir dringen nun weiter ins Formale vor und stellen uns die Frage: Wie führt der Dichter seine Charaktere ein? Auf welche Weise werden sie uns deutlich?

Wir suchen zunächst wieder nach einem Gemeinsamen, einem Gesetz. Wenn wir bei Schaffner nach sogenannten Gesetzen suchen, so dürfen

wir nicht nach einer Abgrenzung, sondern müssen nach einer Erweiterung suchen, nach einem möglichst umfassenden Allgemeinen. Und so finden wir für die Charakterentwicklung bei Schaffner als Grundsatz: sich enthüllen lassen! Der Dichter erläutert seine Charaktere nicht, sagt nicht: so sind sie! gibt nicht eine Psychoanalyse, sondern läßt wie in einem Drama die Menschen einfach auftreten. Ihr Wesen enthüllt sich hauptsächlich aus fünferlei: aus ihrem Handeln, aus Charaktergemälden, ihrem Äußeren (körperliche Gestalt, Kleidung, Bewegung), ihrem Milieu und aus der Erlebnistönung. Diese fünf Möglichkeiten wirken bei aller Charakterentwicklung zusammen. Die erste Einführung der Personen ist aber ganz verschieden. Auch ist das Überwiegen dieser oder jener Charakterisierungsform in den einzelnen Werken verschieden und abhängig von der Art des Erlebens des Dichters.

* * *

Vielfach werden die Personen einfach handelnd gezeigt. So wird Frau Tribius eingeführt, indem zwei Episoden aus ihrer Jugend und ihrer jungen Ehe erzählt werden, die uns schon ziemlich viel von ihrem Wesen ahnen lassen. Johannes Schattenhold „sah" seine Mutter zum ersten Mal, wie sie vor dem Haus auf dem Pflaster kniete und Unkraut jätete. Er wußte, daß sie es nicht gerne tat, denn sie hatte vorher mit dem Vater einen Wortwechsel darum gehabt. Vom Vater wird gesagt, daß er mit dem Alkohol sehr mäßig umging, was bei der Mutter „nicht ganz so der Fall war" (Joh. S. 31). Der Vater war sehr strebsam, er verwandte viel Zeit und Liebe darauf, gute Gemüse und immer neue Blumenkreuzungen in seiner Anlage zu ziehen. „Die Frau Pfarrer lobte seine Gemüse sehr, und auch den Blumen ließ die Familie viel Ehre widerfahren, aber meiner Mutter war es nicht genug" (Joh. S. 31). Als Franz Xaver ins Haus kam, wurde Johannes viel weggeschickt, und er konnte sich nicht genug über die Mutter wundern, „wenn sie munter wurde und die schwarzen, unzufriedenen Augen lächelnd spielen ließ, während sie sonst zu den nettesten Sachen des Vaters kaum den Mund verzog, und seine gelegentlichen Zärtlichkeiten mit einem verdrießlichen: ‚Laß mich in Ruhe!' beantwortete" (Joh. S. 39). Die Mutter konnte dem Johannes eine Frage nicht beantworten. Johannes wollte damit zum Vater gehen. „ ‚Ja, frag ihn nur', sagte sie in unzufriedenem Ton. ‚Er ist ja so gelehrt. Er wird nächstens Bücher fressen anstatt Brot' " (Joh. S. 44). So runden sich lauter Kleinigkeiten allmählich zu einem geschlossenen Persönlichkeitsbild. Wir lernen in diesen wenigen kleinen Beobachtungen ihres Handelns bzw. Sich-Verhaltens die Mutter kennen in ihrem Verhältnis zum Vater, zu Franz Xaver, in ihrer ganzen Unzufriedenheit mit ihren Verhältnissen, ohne daß ein erläuterndes Wort dazu gesagt wird.

Ähnlich wird der Wirt im Anfangskapitel des „Großen Erlebnis" charakterisiert. Er „spitzte die Ohren nach ihrem Gespräch, aber umsonst, denn sie sprachen russisch. Als er das festgestellt hatte, sah er ein, daß seine Frau die Gläser ebensogut spülen konnte wie er, und zog sich

seufzend ins Hinterzimmer zurück" (Gr. E. S. 12). Auch hier erfassen wir sofort in dieser kleinen Handlung eine freundliche Schwäche, ohne daß sie uns genannt wird. Vater Lippke reißt stürmisch den Klingelzug, als er mit seiner Familie zu Felgentreus zum Kaffee geht, drängt sich zuerst durch die Tür, reißt Frau Felgentreus Hand „wie eine Ware an sich, die man flüchtig befühlt und dann wieder wegwirft, weil man sie nicht verwenden kann" (W. d. L. S. 58), legt geräuschvoll ab, während seine Frau sich schüchtern beklagt, daß er sie nicht zuerst hereingelassen hat, und um nichts in der Welt zu bewegen ist, ihren Kapotthut abzulegen. So ließen sich die Beispiele häufen, wo die Personen sich durch ihr Handeln oder ihr Verhalten charakterisieren.

* * *

Vater Lippke wird uns aber nicht nur durch diese persönliche Vorstellung bekannt gemacht, der Dichter sagt uns auch etwas über ihn. „Er war absolut und unerbittlich anwesend — manchmal in geradezu furchtbarer Weise für seine Umgebung. Niemals kam es vor, daß er sich aus Schwäche oder etwa aus Vergeßlichkeit nicht bemerkbar machte. Jede Sekunde des Tages war durch Äußerungen seiner Stimmung und seiner Lebensfunktionen ausgefüllt, was auch in ärgerlichen oder ungesunden Tagen zu seiner Zufriedenheit unerläßlich war. Ihn nicht zu ertragen, war für seine Angehörigen unratsam, weil sie ihn dann gleich in noch beschwerlicherer Weise hätten ertragen müssen" (W. d. L. S. 57 f). Hier haben wir eine Art von Charaktergemälden vor uns, wie sie für Schaffner typisch ist.

Ich stelle dieser Zeichnung eine von Thomas Mann gegenüber, und das Wesen Schaffners wird sofort deutlich. Ich wähle die Einführung des Maklers Gosch in den „Buddenbrooks", die auch H. A. Peter als charakteristisch für Manns Charakterisierungskunst darstellt. Da es hier um den Inhalt des Charaktergemäldes geht, wähle ich aus dem ganzen Abschnitt über den Makler Gosch nur die Sätze heraus, die das eigentliche Charaktergemälde enthalten. „Dieser Makler Sigismund Gosch, ein Junggeselle von etwa vierzig Jahren, war trotz seines Gebarens der ehrlichste und gutmütigste Mensch von der Welt; nur war er ein Schöngeist, ein origineller Kopf . . . Er war eine fremdartige und liebenswürdige Erscheinung unter den Bewohnern der alten Handelsstadt . . . Er war, in mancher Beziehung, der Erbe und Nachfolger des seligen Jean Jacques Hoffstede; nur daß sein Wesen düsterer und pathetischer war und daß ihm nichts von der scherzhaften Heiterkeit eignete, die der Freund des älteren Johann Buddenbrook aus dem vorigen Jahrhundert herübergerettet hatte . . . Fest stand, daß dieser Sigismund Gosch ein gelehrter und merkwürdiger Mensch war" (Buddenbrooks Bd. I, S. 228 ff.).

Thomas Mann zeichnet in solchen Charaktergemälden das Wesen seiner Gestalten scharf und deutlich; wir brauchen nur hinzusehen. Jakob Schaffner deutet bloß an, gibt allgemeine Äußerungen des

Wesens, aus denen dann das Wesen selbst gefühlsmäßig in uns ersteht. Die Bezeichnung „Charaktergemälde" trifft für Mann zu, für Schaffner stimmt sie nicht so ganz. Wenn es vom Großvater des Johannes heißt: „Daneben besaß er in seiner Armut und seiner Unberühmtheit und in einem unnennbaren Etwas genug Geheimnis, sozusagen erleuchtetes Dunkel, um auch dem Seelenhunger in mir gerecht zu werden" (Joh. S. 59), so kann man da gar nicht von einem Charaktergemälde im eigentlichen Sinne sprechen. Der Dichter gibt uns nur ein Stichwort, und doch haben wir sofort das innerste Wesen des Großvaters. Den Mannschen Figuren gegenüber ist das Wort „verstehen" angebracht, den Schaffnerschen Gestalten gegenüber sagen wir besser „haben".

Gern bringt uns Schaffner seine Menschen nahe durch eine kurze, ins Allgemeine gehende, nicht nur für den zu bezeichnenden Charakter zutreffende Bemerkung. So läßt er z. B. Claus Tribius von seiner Mutter sagen: „Sie war eine von den hochsinnigen Seelen, die sich in jede Obliegenheit mit ganzer Leidenschaft hineinwerfen, in alles ihren vollen Ehrgeiz setzen und sich daher leicht frühzeitig aufbrauchen, wenn es nicht vorher gelingt, sie in so fertige Verhältnisse zu setzen, daß sie darin nichts mehr finden, woran sie sich reiben können" (Wu. S. 19).

Das sogenannte Charaktergemälde unterscheidet sich bei Schaffner nicht wesentlich von der Charakterisierung durch die Handlung. Die beiden Formen unterscheiden sich nicht wie Bild und Handlung. Die Handlung ist eine einzelne, zufällige Wesensäußerung, die Schaffnersche Art des Charaktergemäldes zeigt Wesensäußerungen im allgemeinen; in beiden Fällen handelt es sich aber um Wesensäußerungen. Das Wesen selbst ersteht in uns gefühlsmäßig. Das soll nicht ausschließen, daß Schaffner hier und da auch einmal sagt: Dieser Mensch ist so und so. Aber derartige Äußerungen sind so selten, daß sie als eigenes Charakterisierungsmittel kaum in Betracht kommen. Am häufigsten finden sie sich im „Großen Erlebnis", dem Werk, das am meisten einen rationalen Ton trägt.

* * *

In vielen Fällen läßt Schaffner die Umgebung für seine Personen sprechen. Im „Großen Erlebnis" ist für die Einführung der jungen Russen die Kneipe, in der sie sitzen, wichtig. Sie ist wichtig mit allem Zubehör, mit Vater Blauke und dem Kater und dem Sonnenstrahl, der zunächst den Winkel, in dem die drei Personen sitzen, im Dunkeln läßt, aber allmählich sich dem Winkel zuwendet und ihn eben beleuchtet, als die Gesellschaft aufbricht. Auch Meta Felgentreu bekommt Licht durch die sie umgebende Häuslichkeit. Für sie ist alles wichtig, von den schneeweißen Tüllgardinen, die sich in leuchtende Nebelgebilde auflösen, bis zu ihren Blumen und den Hufeisen, die sie zu allen möglichen Diensten benutzt. Frau Professor Wudrich wird sofort in ihrem Milieu eingeführt. „Der Vormittag eines frühen Julidatums fand die noch jugend-

liche Frau Professor Karoline Wudrich mit einer Handarbeit am Fenster ihres kleinen hübschen Wohnzimmers, wo sie sich mit ihrer Stütze unterhielt. Es war elf Uhr vormittags. In den weißen Vorhängen spielte die Sommersonne. Die Blätter der Ulme vor den Fenstern befanden sich in einer kurzweiligen Unterhaltung" (Gr. E. S. 20). Diese Notiz ist nur scheinbar Schmuck und Rahmen. Sie verbindet sich vielmehr mit dem Folgenden zu einem Persönlichkeitsbild Karolinens. In der „Jünglingszeit des Johannes Schattenhold" hat die Milieuschilderung so tiefen Sinn, daß Schaffner z. B. den Abschnitt, in dem er Johannes seinen Einzug bei seinem Meister halten läßt, mit gutem Recht mit „Verdächtige Erscheinungen" überschreiben kann. Das Milieu bezeichnet sofort den Meister und die Meisterin und die Atmosphäre, in die Johannes sich fortan einzuleben hat.

Es handelt sich bei dieser Art der Charakterisierung nicht lediglich um die einfach logische Beziehung, daß der Mensch die Umwelt seinem Wesen entsprechend gestaltet und man folglich aus der Umgebung eines Menschen auf dessen Charakter schließen kann. Es kann auch ein Mensch durch ein Milieu beleuchtet werden, das er nicht selbst geschaffen hat, in das er durch Zufall hineingeraten ist, wie das im „Großen Erlebnis" mit den jungen Russen in der Kneipe der Fall war. An diesem Beispiel läßt sich vielleicht die irrationale Beziehung deutlich machen, die zu der einfach logischen hinzukommt: Irgend etwas im Menschen bewirkt, daß dies oder jenes von seiner Umgebung auffällt, in diesem oder jenem Lichte erscheint, das sich dann mit dem Etwas im Menschen zu einem einzigen intuitiven Eindruck vereinigt und uns so dieses Etwas deutlich macht, das nicht einfach „nennbar" ist.

* * *

Das, was durchgehend für alle Gestalten zutrifft, ist die Zeichnung ihres Äußeren. Manchmal werden sie sofort körperlich vorgestellt, aber wenn das auch nicht der Fall ist, irgendwie erfahren wir immer, wie die Menschen aussehen. Die Bekanntschaft der Brüder Jakob und Fritz Kuhny machen wir auf folgende Weise: „Jakob war dunkel, Fritz blond, Jakob über mittelgroß und von bedächtiger Stattlichkeit, Fritz gestreckt, blond und unruhig, obwohl Blond sonst eine ruhige Farbe sein soll, aber davon hat man den Germanen nicht viel angemerkt. Jakobs Ohren standen ihm feinhörig und etwas zweifelnd vom Kopf weg . . . Recht unternehmend und phantasievoll stachen Fritzens Nase und Stirnvorsprung in die Luft; mit seinen dreiundzwanzig Jahren war er schon ein stark von sich überzeugter Kopf und sehr mit seiner Karriere in der Welt beschäftigt" (Gl. S. 9). Die Adverbien „feinhörig und etwas zweifelnd" und „recht unternehmend und phantasievoll" sind zunächst einmal wieder Sache des Gehalts. Sie zeigen uns, was Schaffner in der äußeren Gestalt eines Menschen sieht. Er sieht den Körper nicht nur in seinen äußeren Formen, sondern in seiner Beseelung. Zu einem bestimmten Körper gehört eine ganz bestimmte Seele. Körper und

Seele stellen eine sehr enge Verschmelzung dar. Die Menschen sind alle so erdhaft. Und weil sie es sind, deshalb stellt der Dichter sie uns alle in ihrer körperlichen Gestalt vor, und deshalb gibt uns gerade die äußere Erscheinung eines Menschen bei Schaffner so Wesentliches zur Erfassung ihres Menschentums. Und nun fragen wir uns rein stilistisch: Sind die genannten Adverbien „anschaulich"? Sie drücken zwar an sich weder Farbe noch Linie aus. Und doch sind sie in höchstem Maße anschaulich. Sie sind wieder das Stichwort, auf Grund dessen das Bild in uns entsteht. Ihrer äußeren Gestalt nach stehen die Brüder Kuhny ganz bildhaft vor uns, und damit haben wir zugleich einen Teil ihres Wesens. — Manchmal wird uns das Körperhafte der Gestalt geradezu eingehämmert, so z. B. bei Felgentreu. Immer wieder steht er vor uns mit seinem flammenden Schopf und seinem Wiegen in den Hüften. Erich Krone sehen wir nie ohne das Lodern im Blick. Johannes sieht an seinem verehrten Lehrer, dem Herrn Johannes, immer wieder und vor allem das freundliche Funkeln seiner Brillengläser. Rein äußerlich werden wir hier an Thomas Mann erinnert. Auch dort ist das Wiederkehren von körperlichen Erscheinungen häufig, z. B. die blauen Äderchen an der Schläfe und das Emporheben der Augenbraue bei Thomas Buddenbrook, das Spielen der Zunge an der Oberlippe bei Tony usw. Aber solche Wiederholungen haben bei Mann einen ganz anderen Sinn. Sie haben leitmotivische Bedeutung im musikalischen Sinne, d. h. sie sollen Verwandtes andeuten, Verbindungen herstellen, Handlungen beleuchten. Diesen Sinn haben die Wiederholungen bei Schaffner nicht, sie sollen nur einhämmern, uns ganz stark das Erdhafte der Menschen empfinden lassen. Es ist nicht Zufall, daß bei den am stärksten erdhaften Naturen, wie Felgentreu, Alma, Ise Ley, Erich Krone usw. auch das Einhämmern gewisser körperhafter Erscheinungen am stärksten ist.

Ebenso wie Gesicht und Gestalt machen uns auch Haltung und Bewegung die Menschen in ihrem Wesen deutlich. Karoline Wudrich erhält einen Brief von Otto Eberhard. Da sieht sie kein braunes Hängekleid mehr vor sich, „sondern was vor ihr erschien, das war ein langer blonder Mensch mit einem manchmal etwas mißvergnügten Gesicht voller Intelligenz, Ehrgeiz und Hochsinn, jung, hartstirnig, mit langsamen, zögernden Bewegungen, die blanke Strähne in der Stirn, harte Herrscheraugen darunter mit einem blauen poetischen Funkeln, das Gesicht wie Milch und Blut, ein roter Mund, reich und verwöhnt, voller Achtung für sich selber und voll hoher Geringschätzung gegen alle anderen . . . Hier in diesem Wohnzimmer war er herumgestanden, eine Teetasse in der Hand, in lässiger Haltung, manchmal ein wenig fatzkig, aber nie ohne wirkliche Eleganz" (Gr. E. S. 26). Auch der Gang der Menschen enthüllt viel. Wenn Ise Ley uns gezeigt wird mit ihren „festen, federnden Schritten, wie die Erde sie liebt" (Gl. S. 376), so begegnet uns darin die ganze erdhafte Ise Ley. Der Maler Weitzmann dagegen „halte einen seltsam schwankenden Gang. Er ging, als ob er

innerlich sänge, oder als ob er Musik hörte, nach der er sich wiegte" (Gl. S. 349). Dieser Gang gehört natürlich zu einem Menschen, der sich auf Ise Leys Erde nicht so ganz zurechtfindet.

Sehr häufig wird die körperliche Erscheinung noch durch die Kleidung ergänzt. Es ist z. B. nicht unbedeutend, daß Jakob Kuhny einen blauen Anzug trägt, Fritz dagegen einen modernen Sakko. Auch der Sakkoanzug und die amerikanischen Halbschuhe des Heinrich Ley sind nicht zufällig. Zu Meta paßt die gutsitzende dunkle Bluse, zu Alma die Vorliebe für die moderne enge Kleidung.

* * *

Besondere Aufmerksamkeit verdient bei Schaffner die Charakterisierung durch die Erlebnistönung. Es ist etwas, was nicht auf den ersten Blick auffällt, aber für Schaffner besonders charakteristisch ist.

Wir sahen eben, wie Charaktere sich aus der Handlungsweise enthüllen können. Damit waren Handlungen gemeint, willkürliche oder unwillkürliche, die unabhängig von einer augenblicklichen inneren Erregung sind. Es gibt aber auch Handlungen, die als Reaktion auf ein Erleben aufzufassen sind und keinen andern Sinn haben. Kuno Wudrich stößt beim Ablegen jemand seinen Stock zwischen die Beine, ohne selbst etwas davon zu merken. Meta Felgentreu setzt sich und legt die Hände unbeschäftigt in den Schoß, als sie allein ist und mit der veränderten Atmosphäre in ihrem Hause nicht zurechtkommt. Alma beugt sich tiefer über ihre weißen Schuhe, mit deren Reinigung sie beschäftigt ist, als Emil bei ihr in der Küche steht und sie sich von seiner reifen Mannheit bedroht fühlt. Dies alles sind unbewußte oder höchstens halbbewußte Handlungen, die aber dadurch, daß gerade so und nicht anders eine Erregung sich auswirkt, Licht auf die betreffende Persönlichkeit werfen. Daß die sonst niemals müßige Meta sich hinsetzt und die Hände unbeschäftigt in den Schoß legt, das zeigt einmal die Stärke ihrer Erregung, sodann aber auch ihre ruhige Kraft, ihre in sich selbst ruhende Gestalt. Almas verlegenes Sich-über-die-Schuhe-Beugen entspricht ihrer unverdorbenen urweiblichen Natur.

Hier haben wir also die Form beobachtet, in der innere Erregungen in äußere Erscheinung treten. Gehen wir nun noch einen Schritt weiter und beobachten wir das Erleben selbst, und zwar dort, wo es sich unmittelbar in einem Menschen vollzieht, wo es noch nicht soweit in das volle Bewußtsein gedrungen ist, daß der Erlebende um die Beschaffenheit seiner Gefühle weiß. Ich führe aus den „Glücksfischern" Stellen an, die die Erlebnisart des Jakob und des Fritz Kuhny verdeutlichen, weil sie mir besonders durchsichtig erscheinen und das Gemeinte zunächst einmal klar machen können. Die besonders charakteristischen Sätze sind der Deutlichkeit wegen gesperrt gedruckt.

Fritz Kuhny ist damit beschäftigt, seinen Fischfang an Land zu ziehen, als Ise Ley ihn anspricht. „‚Ja, der Wedling ist gut,' erwiderte er zurückhaltend. Was sollte das heißen, daß ihn

eine landesfremde Person mit Du ansprach? Das war wohl eine Amerikanerin? Angelegentlich sah er nach dem Ufer wie einer, der jemand erwartet und übrigens zu tun hat" (Gl. S. 42). Ise fragt ihn, ob er sie ein wenig fahren wolle. „‚Ich glaube nicht', sagte er kurz. Er wurde jetzt mißtrauisch. In dieser Weise waren Herzoginnen und sonstige hohe Stellagen liebenswürdig, und damit soll sich ein eidgenössischer Demokrat ganz besonders vorsehen" (S. 43). „‚Ich weiß nicht, ob ich patzig gewesen bin', erwiderte er blinzelnd vor Verlegenheit und äugte wieder nach dem Ufer; es war jetzt Zeit, daß er Hilfe bekam. Aber immer, wenn man den Jakob am nötigsten brauchte, war er nicht da" (S. 43). „Er sah sie zum ersten Mal richtig an. Sie schien ihm unheimlich schön und großartig, wie er noch nie etwas geträumt hatte. Zähnchen war doch auch ein Kaliber, aber das da —! Kopfüber stürzte er die Bottiche in den Rhein und sich beinahe dazu" (S. 44). Er fährt sie nun doch. Die Unterhaltung mit ihr regt ihn auf und macht ihn verlegen. „Er zog wieder die Hose hoch. Noch nie hatte es einen guten Tag gebracht, wenn ihm nachts im Traum der Vater erschien. Na, und dieser deutsche Salm, den er dann da gegen seine ehrlichen Schweizer Fische schließlich eingetauscht hatte, darüber waren die letzten Worte auch noch nicht gesprochen. Er warf sich mit voller Kraft ins Ruder, daß seine Muskeln sprangen" (S. 45). Ise hat ihm inzwischen allerlei verfängliche Fragen gestellt. „Eine abergläubische Angst befiel ihn. Er biß die Zähne zusammen, fest entschlossen, nun kein Wort mehr verlauten zu lassen. Besaß er denn über diese Fragen eine selbständige Meinung? Wenigstens hätte man da zuerst mit den andern Rücksprache nehmen müssen — na, und wie diese Rücksprache verlaufen würde, konnte er sich denken. Und was hieß das: vorhin hatte sie ihm vorgeworfen, daß er ihr Augen machte, und jetzt? Zwischen Fischen, Netzen, Mädchenkram und Heiratsaussichten arbeitete sich ein großmächtiger Seufzer aus seiner breiten Brust herauf. Er fühlte sich schon ganz demoralisiert" (S. 51). Hier enthüllt die Erlebnisart das Drängende, Unruhvolle und Trotzige von Fritzens Wesen. Wir dürfen diese Stellen nicht verwechseln mit Reflexionen, es sind ja gar nicht „Gedanken", die in den kurzen Sätzen enthalten sind, sondern dumpfe Empfindungen, die den Burschen aufreizen und die er nicht klar kriegen kann. Besonders deutlich zeigt das z. B. der Satz: „Zähnchen war doch auch ein Kaliber, aber das da —!" oder: „darüber waren die letzten Worte auch noch nicht gesprochen".

Stellen wir zum Vergleich dem Fritz den Jakob gegenüber. Jakob liegt eines Nachts wach im Bett. „‚Du, Fritz', sagte er leise, ‚diese Nacht vor zehn Jahren ist doch unsere Mutter gestorben.'

. . ‚Ich weiß wohl. Hör jetzt auf zu schwatzen.'

Jakob verstummte verwundert. War nicht dieser Fritz zeitlebens der Liebling der Mutter gewesen? Auf ihn hatte sie die großen Hoffnungen gesetzt. Von seiner Kraft, seiner Schönheit, seinem Verstand hatte sie still geschwärmt, während sie Jakob behandelte wie einen Burschen, an dem man eben nicht viel Besonderes sieht. Aber dieser Fritz bildete sich je länger je mehr ein, der Zurückgesetzte zu sein. Immer weniger und immer mürrischer sprach er von der Mutter, während das Bild des Vaters fortdauernd in schönerm Glanz und in vornehmeren Beziehungen vor seinen Augen aufstieg. ([1] Der Vater hätte ihn sicher auf die Höhe gebracht. Der Vater war nicht solch ein unaufhörlicher Rackerer und Rechttuer gewesen, solch ein Sorger und Anhalter, wie es die Mutter gewesen war, und wie es heute noch gewisse andere waren, die einem fortwährend zum Gleichen drankriegen wollten.) Deshalb sollte Jakob zu schwatzen aufhören. Nun, für sich war er weit davon, gekränkt zu sein, aber die Mutter hätte es besser um Fritz verdient. Übrigens warf dieser plötzlich mit einem ungeduldigen Seufzer die Bettdecke zurück und sprang auf die Füße" (S. 84 f.). Bei Jakob könnte man schon eher von Gedanken sprechen. Es ist alles viel klarer als bei Fritz, schlichter und ruhiger. Es steht die vernünftige, bescheidene, rechtliche und in sich geschlossene Gestalt des Jakob dahinter, eine Gestalt, die Fritz als Sorger, Anhalter und Rechttuer bezeichnen würde, und das geht aus der Tönung dieser seelischen Regungen hervor.

Die bisher angeführten Stellen sind sehr durchsichtig, weil die Charakterisierung durch die Erlebnistönung hier mit der Form der erlebten Rede zusammenfällt und sich dadurch von dem erzählten Geschehen abhebt.

Als erlebte Rede bezeichnet Walzel in Übereinstimmung mit einigen Untersuchungen vor ihm eine Ausdrucksweise, die nicht Mitteilung ist, die nicht sagt, was geschieht, sondern die zeigt, was in einem Menschen der Dichtung vorgeht. Es tritt dem Inhalte nach Mitteilung eines Menschen aus der Erzählung an die Stelle des Berichts des Dichters; dabei wird aber in der Form die Aussage in der dritten Person beibehalten. Diese Ausdrucksform ist nicht begrifflich bestimmt. Nach Walzels Ausdruckweise „tritt Gestalt an die Stelle begrifflicher Bezeichnung des Gehalts eines Lebensaugenblicks. Diese Gestalt kann ihrerseits nur erlebt werden, wehrt sich gegen Umsetzung ins Begriffliche." (Geh. u. Gest. S. 382).

Daß eine solche unmittelbare Darstellungsweise ein starkes Licht auf die erlebende Person wirft, ist ganz natürlich. Trotzdem ist das,

---

[1]) Klammern von mir. Die eingeklammerten Sätze entsprechen eigentlich Fritzens Geist. Sie sind sehr gehaltgeladen. Jakob erlebt gewissermaßen Fritzens Art nach. Dabei wird Fritzens Art durch das vernünftige Wesen Jakobs gefärbt. Jakob erfaßt nur das Unzufriedene von Fritzens unruhvoller Seele und verwirft es durch den Ton, der diesen Sätzen anhaftet. Die Worte selbst charakterisieren Fritz, die Auffassung der Worte, die aus dem Ton hervorgeht, charakterisiert Jakob.

was ich als Charakterisierung durch die Erlebnistönung bezeichnete, nicht einfach gleichzusetzen mit Charakterisierung durch erlebte Rede. Erlebte Rede ist eine Ausdrucksform, ebenso wie direkte und indirekte Rede Ausdrucksformen sind. Einerseits ist nun erlebte Rede nicht die einzig mögliche Ausdrucksform für unmittelbares Erleben. Im „Johannes“ z. B. geben uns manche Dialoge Charakterisierendes durch die Erlebnistönung (die Unterhaltungen des Johannes mit seiner Mutter oder mit Magda). Andererseits geht in die Form der erlebten Rede manches ein, was nicht unmittelbar der Charakterisierung dient. Traumvisionen werden uns häufig durch erlebte Rede vermittelt. Äußere Eindrücke können wir in der erlebten Rede mit der erlebenden Gestalt aufnehmen. Die Novelle „Ivonne Leleu“ besteht fast ganz aus erlebter Rede. Wir erfahren die ganze Geschichte der Ivonne, indem sie sie wiedererlebt. Alles, was sich ereignet hat, wird uns nicht erzählt, sondern spiegelt sich in Ivonnes Seele. In dieser ganzen erlebten Rede tritt manchmal das Spiegelbild des Geschehenen mehr in den Vordergrund, manchmal die Seele, in der das Spiegelbild erscheint und die das Bild durch ihr Erleben tönt. Folgende Sätze z. B. zeigen deutlich das Wesen der Ivonne.

„. . . Und auch nicht mehr lange wandert sie da in ihren neun Quadratmetern Raum herum und plagt sich mit der Frage, ob man vor Gericht nicht auch von der Petroleumlampe und dem Straßengraben hätte sprechen sollen? Henry schwieg wieder verbissen, und sollte sie vielleicht die Plauderselige spielen? O, lala, es kam wohl viel darauf an, ob sie dies oder das erzählten! Nach ihren Köpfen zielte gleich von Anfang das ganze Gericht und das Volk, das böse und gierig herumsaß. Henry sagte: „Wir haben ihn totgeschlagen!“ Kurz und gut: Totgeschlagen! Und Reue zeigte keins von beiden. Warum sollte man Reue zeigen? Man hatte es getan, und so hatte es triftige Gründe dafür gegeben!“ (J. L. S. 123 f). Das meiste enthält der letzte Satz. Wenn da stände: Man hatte es getan, und es hatte triftige Gründe dafür gegeben, so enthielte dieser Satz die Überzeugung eines Menschen, der genau weiß, was er getan hat und warum er es getan hat. Gerade dieses „und so hatte es triftige Gründe dafür gegeben“ enthält Ivonnes ganzes glaubensvolles Aufgehen in Henry. Sie hat kein eigenes Leben, sie lebt nur in ihm, ganz triebhaft, naturhaft, ohne eigene Verantwortung.

Manchmal ist das Charakterisierende nur noch weniger greifbar, als das in der hier angeführten Stelle der Fall ist, wie z. B. in Folgendem: „Ach, *nichtsnutzig ist man gewesen*. ‚Henry Jacquart‘, hieß es da wohl, ‚fällt dir nicht bald dein Häuschen auf den Kopf?‘ Oder: ‚Henry Jacquart, sticht dir nicht nächstens der Schwarzkopf oben aus dem gelben Stroh heraus?‘ Und Henry blieb nichts schuldig. Meistens folgte eine Anzüglichkeit darauf. Gelegentlich wurde er auch recht eindeutig, so, *wie man es gern hat, um etwas zu fühlen und sich darüber zu entsetzen*. Und einmal sagte er

geradezu zu Ivonne und nur zu ihr gewendet: ‚Komm herein und sieh dir's selber an. Kannst alles untersuchen. Es wird sich finden, was ich in der Zeit untersuche'. Gott im Himmel, wie war man da rot geworden und hatte aufgekreischt!" (I. L. S. 110 f.). Ähnlich wie in „Ivonne Leleu" ist es in den Johannesromanen, ähnlich auch im „Mensch Krone" und in den „Kindern des Schicksals". In diesen Werken haben wir überwiegend bald offener, bald versteckter, mehr zwischen den Zeilen stehend, die Charakterisierung durch die Erlebnistönung.

Im „Konrad Pilater" und den früheren Werken haben wir die Charakterisierung durch die Erlebnistönung noch nicht. Im „Wunderbaren" haben wir sie trotz der Ichform nicht, weil Tribius aus der Erinnerung schreibt und ihm rückschauend alles bewußt ist. Im „Großen Erlebnis" treten an die Stelle des unmittelbaren Erlebens Erwägungen über Erlebtes, zum mindesten tritt das Erleben ins volle Bewußtsein, und die Menschen wissen dort um ihr Erleben. In den übrigen Werken finden wir die Charakterisierung durch die Erlebnistönung mit den anderen Charakterisierungsmöglichkeiten vermischt, doch spielt sie da nicht wie in den erstgenannten Werken eine so große Rolle, daß sie die Tonart der Erzählung wesentlich mitbestimmt.

Häufig finden wir die Charakterisierung im Dialog, doch dürfen wir den Dialog nicht als eigenes Charakterisierungsmittel ansehen, ebensowenig wie die erlebte Rede, er ist lediglich eine Form für verschiedene Möglichkeiten, die hier erörtert worden sind. Die charakterisierenden Dialoge im „Großen Erlebnis" z. B., stellenweise auch im „Wunderbaren", sind ihrem Wesen nach Reflexionen, im „Johannes" dagegen kommen sie der Charakterzeichnung durch die Erlebnistönung nahe.

* * *

Alle die Wege, die der Charakterisierung dienen, sind natürlich auch imstande, uns seelische Vorgänge anschaulich zu machen. Wenn sie das Ganze einer seelischen Veranlagung veranschaulichen können, dann können sie uns erst recht den Seelenzustand in einem bestimmten Augenblick nahebringen.

Die Veranschaulichung der körperlichen Erscheinung dient besonders häufig zum Ausdruck des Seelischen. Vor allem ist es der Ausdruck der Augen, der uns außerordentlich viel sagen kann. Frau Tribius' allmähliches Wiederaufleben wird uns unter anderem deutlich in Folgendem: „Selbst die unnatürliche Blässe meiner Mutter begann sich mit neuem Blutschimmer zu beleben, und die noch manchmal wie gehetzt aufzuckende Finsternis in der Tiefe ihres Blickes wich langsam, aber stetig hinter eine mattgoldene Durchleuchtung des Vordergrundes" (Wu. S. 236 f.). Wir sehen die Augen und durch die Augen hindurch in die Seele. Im Folgenden liegt eine Wechselwirkung vor. „Sie richtete die Augen im Spiegel auf mich: ein steiler unzugänglicher Widerstand war dieser Blick, umwittert von zuckenden Leiden, heimlich glühend vor Gram, aber hart

vor unerbittlichem Spott und unbeweglich vor Entschlußkraft" (Wu. S. 250). Hier sehen wir die Augen, indem uns gesagt wird, was ihr Blick ausdrückt, und indem wir den Blick sehen, wird uns wiederum das deutlicher, was er an Seelenstimmung enthält. Das Seelische dient hier zur Veranschaulichung des Körperlichen, das dann seinerseits wieder veranschaulichend auf das Seelische zurückwirkt. Eine derartige wechselseitige Erhellung lag auch vor in der körperlichen Vorstellung der Brüder Kuhny. Von Frieda wird uns im „Großen Erlebnis" erzählt: „Sie legte die Briefe mit leidender Miene und still erschütterten Bewegungen vor der jungen Frau auf den Tisch. Alles an ihr drückte Nachsicht aus und Bereitschaft, durch eine Entschädigung die gerechte Entrüstung beschwichtigen zu lassen" (Gr. E. S. 24). Nachdem wir Frieda vorher ein paarmal in ihrer Körperfülle gesehen haben, sehen wir nach dieser Schilderung ganz genau, in welcher Weise sie diesmal „ihre Körperverhältnisse zur Tür hinausschwenkt". Die Schilderung verwendet aber ausschließlich Begriffe, die ganz dem Bereich des Seelischen angehören. Die Beziehung Körper — Seele ist so eng, daß Begriffe aus der körperlichen Sphäre ohne Schwierigkeiten als Stichwort für das Seelische dienen können und umgekehrt Begriffe der geistig seelischen Sphäre als Stichwort für das Körperhafte. Meist handelt es sich dabei um eine wechselseitige Erhellung, die gerade in dieser Verdichtung von außerordentlichem Reiz ist und den Charakter des Stichwortartigen in besonderem Maße in sich trägt.

So wie der Charakter durch die Tönung des Erlebens bezeichnet wird, so vermittelt uns die unmittelbare Schau des Erlebens natürlich auch den augenblicklichen Seelenzustand. Diese Art der Veranschaulichung ist ebenfalls für Schaffner typisch und findet sich am häufigsten in den Werken, die den unmittelbarsten Gefühlston tragen. Auch in der Handlung, da aber vor allem in Reaktionshandlungen, erleben wir Seelisches. Den direkten Charaktergemälden entsprechen einfache Benennungen des Seelenzustandes. Sie finden sich, ebenso wie die direkten Charakterbezeichnungen, selten, nur im „Großen Erlebnis" sind sie häufiger.

* * *

Kehren wir nun zurück zu den Ergebnissen, zu denen wir vor Eintritt in die Untersuchung über die Charakterisierung gelangt waren, und versuchen dann, die Ergebnisse dieser letzten Untersuchung zu deuten.

Vergegenwärtigen wir uns das Weltbild, in dem nichts für sich allein besteht, sondern alles mit allem verknüpft ist, das geheimnisvoll webende, unfaßbar brodelnde Leben, das immer in Bewegung ist und in Bewegung hält, die individuellen, durch Schicksal und Freiheit dem Leben eingeordneten, erdhaften Menschen, so sehen wir, wie aus dieser Schau des Lebens ganz natürlich und notwendig die Form wird.

1. Die Erdhaftigkeit der Menschen offenbart sich in der Art und Eindringlichkeit, wie ihre körperliche Erscheinung geschildert wird. Wir

verstehen es, daß gerade die Veranschaulichung des Körperhaften ein besonders wichtiger Zug der Charakterisierung ist.

2. Im Erleben des Dichters ist das Leben die Kraft, die die Menschen trägt, die das Geschehen treibt. In dieser Bewegung leben die Menschen allein, ohne Erläuterung des Dichters. Der Dichter hält nicht die Hand darüber, er tritt ganz zurück, läßt die Menschen aus sich leben, ihre Charaktere sich enthüllen.

3. Die Charaktere enthüllen sich nicht vor uns, sondern sie erstehen in uns. Wir fanden immer wieder, daß uns nur ein Stichwort gegeben wird, ein Stichwort aber, das unser Bildvermögen so affiziert, daß die Vorstellung, die darauf in uns entsteht, nicht gröblich falsch ist. Unser Bildvermögen wird so beeindruckt, daß wir den Eindruck höchster Anschaulichkeit haben. Auch diese Art der Anschaulichkeit, die nicht bildhafte Anschaulichkeit vor uns im malerischen Sinne ist, sondern gefühlsmäßige Deutlichkeit in uns, ist natürliche Formwerdung des von Schaffner geschauten Lebens. Es ist zu unfaßbar, als daß es sich einfach „nennen" ließe. Wer aber das Leben nicht bloß in der Oberflächenform, sondern in der Tiefe sieht, der kennt all die Stichworte, der hat sofort, was der Dichter meint. Und gerade daß wir alles sofort haben, das ist das beste Zeichen für das quellende, ursprüngliche Erleben und Form-Werden.

3. Die Formwerdung des Lebens in der Gestaltung der Natur.

A) Das Wesen der Landschaftsbilder.

Die Naturgestaltung läßt sich wohl am besten verstehen aus solchen Romanstellen, die ein Stück Natur vor uns hinstellen: aus den Landschaftsbildern. Die Untersuchung über die Gestaltung der Menschen zeigte, daß Schaffner sie nicht bildhaft vor uns zeichnet, sondern in uns deutlich macht. Sehen wir uns nun die Landschaftsbilder einmal auf ihre Bildhaftigkeit hin an. Wir hatten oben schon das Bild von Lugano. Jetzt mag ein anderes der Anschauung dienen; sie zeigen alle ein ganz bestimmtes Wesen.

„Ich setzte mich auf den kleinen Balkon vor meinem Zimmer und blickte nach dem im Mondschein wie eine Geisterinsel schwimmenden großartigen Massiv der Jungfraugruppe hinüber. Da webte ein wundersames Blühen auf den Höhen. An den Graten flossen geheime Lichtquellen herab und verloren sich in den silberdunstigen Abgründen, aus denen in feierlichem Schweigen die Gespenster der Höhe schimmernd aufschwebten, um sich in seliger Leichtigkeit ins Sternenlicht aufzulösen. Jeden Moment erblitzte ein neuer Stern; eine unabsehbare Bewegung ging durch die glänzenden Reihen und Bilder, die irgend ein gewaltiges und allglückhaftes Ereignis anzusagen schien. Hier aber sanken schlafend

die schweren Täler zur Tiefe, schifften Wälder träumend fort, und stahlen sich mit sanfter, doch unwiderstehlicher Gewalt dunkle Felsmassen aus dem Schoß des Lichtes, um mit kaum hörbarem Donner still lachend ins Herz der Nacht abzustürzen, wo sie sich allein aus der Starre ihrer Unentrinnbarkeit auf Stunden erlösen konnten — zu Poesie und Ahnung. Hoch stand der ewige Wagen über der Eiswelt, und auf einem Gletscher legte das gewaltige Licht des Sirius eine deutlich sichtbare Spur herüber" (Wu. S. 238 f.). Farbe und Linie finden sich in diesem nächtlichen Bild überhaupt nicht. Bevor wir ihm aber eine eingehende Betrachtung widmen, stellen wir noch ein anderes Bild aus der Alpenwelt daneben, das etwas mehr Farbe und Linie enthält. Es ist der Blick vom Jungfraujoch, den Ise Ley mit Fritz Kuhny genießt. „Hohe Dunsthaufen schwebten aufrecht über eine dicht zugezogene Wolkendecke dahin wie Göttergestalten aus einer Planeten-Urmythe. Darüber stand die niedergehende Sonne schwarz-violett unterflossen. Die Tiefe lag bereits vernachtend schmutziggrau und eintönig. Der letzte Fetzen trübe Erde kämpfte stumm mit dem erstickenden Schwalch und ertrank lautlos. Eine Reihe von schraffierten Felswänden im Vordergrund glomm violett auf. Auf den Gletschern lagen grüne Blitze quer flimmernd. Der Firn glühte kaltrosa. Die hinteren Felsen standen schweigend stahlblau. Andere Gestalten schwammen auf fernen Wolkenbänken fern dahin. Eine unabsehbare Meerestiefe dehnte sich nun endlos, grundlos, ziellos über allem festen Land hin. Ganz weit hinten lagen ein paar unendlich zarte Striche der Sehnsucht. Sonst: gefrorene See ohne Ufer und ohne Körper, so weit das Auge blickte. Droben der kobaltblaue Höhenhimmel, und zwischen Hier und Dort immer wieder ein wanderndes loderndes Wolkenbild. Es wurde kalt. Der Wind machte sich stärker auf. Allmählich ging ein umfassendes Ergrauen durch den Weltraum. Der Tag war gewesen. Schweigsam wandte man sich, um zum Hotel zurückzukehren. Zuletzt zitterte noch ein Funken Tagesschein auf der Jungfrauspitze, zuckte errötend hin und graute ebenfalls weg" (Gl. S. 421 f.).

Beide Schilderungen lassen uns eine Landschaft schauen. Aber wie sehen wir? Sind die Schilderungen ihrem Wesen nach Gemälde? Daß das nächtliche Bild der Jungfrau nicht Gemälde ist, erhellt schon leicht daraus, daß Form und Farbe gänzlich fehlen. Aber trotz Linie und Farbe müssen wir wohl auch dem Ausblick vom Jungfraujoch den Charakter des Gemäldes absprechen. Denn was sehen wir? Sehen wir recht eigentlich Linie und Farbe? Sehen wir nicht viel stärker das Vernachten und Schweigendstehen, das Ersticken und Ertrinken, das umfassende Ergrauen, das durch den Weltraum geht? Sehen wir schließlich, was Farbe und Linie angeht, alle, die wir uns dieser Schilderung hingeben, das Gleiche?

Bei Binding z. B. sehen wir alle die Bindingsche Landschaft. Wir sehen den Fluß, die Weinberge, die Landstraße, den Ort. „Bald überblickt man die steilen Schieferdächer der Stadt in allen ihren regellosen Lagen und Höhen zueinander. Das mildmatte Blau, das sonnen-

stumpfende und sonnendämpfende Matt dieser Dächer, das kaum eine Farbe, nur einen stillen Schein der Landschaft zugesellt, ist das Bestimmende aller Moselorte. Diese Einheitlichkeit, diese Geschlossenheit des des Materials und seiner Verwendung ist Wohltat für Auge und Gefühl, ist fast Stil, und jedenfalls erprobte einfache Art" (Bindung: Moselfahrt aus Liebeskummer. Frankf. 1932, S. 23). Wir sehen hier eine raumhaft liegende Landschaft vor uns.

Bei Schaffner ist sie nicht raumhaft liegend, sondern dynamisch. Sie ist nicht eigentlich Landschaft, nicht Bild, sondern Offenbarung, Offenbarung des Lebens. Und die Offenbarung, die haben wir wieder alle, die wir das nächtliche Jungfrauenmassiv sehen oder den Ausblick vom Jungfraujoch genießen, da wird sich die in uns hervorgerufene Stimmung nicht wesentlich unterscheiden. Was die Schau einer Schaffnerschen Landschaft in uns bewirkt, das möchte ich einmal mit Ise Leys Worten ausdrücken. Im Hotel unterhalten sich Ise Ley und Fritz Kuhny über die eben genossene Aussicht. Fritz ist der Ansicht, es wäre zu nebelig gewesen, man habe ja nichts sehen können. Das Wetter war so, daß der Durchschnittstourist sagt: Man hat keine Aussicht. Ise Ley aber erklärt ihrem Begleiter, daß dies der wunderbarste Anblick ihres Lebens gewesen sei. Und sie belehrt ihn: „Darüber denke mal nach: das Höchste und Letzte erscheint uns nicht in starren Formen, in Felsen und Maschinen, sondern es lebt im Weben und Brauen der Schöpfung, wo du es gerade nicht fassen kannst" (Gl. S. 423). Das also ist der eigentliche Inhalt der Schaffnerschen Landschafts- und Naturbilder: Sie sind nicht Bild, nicht Gemälde, sondern Ahnen dessen, was sich nicht fassen läßt. Um das zu zeigen ist gar nicht ein solch grandioses Bild nötig wie die beiden, die wir soeben betrachtet haben. Auch im Kleinen und im Grunde Alltäglichen kann uns dasselbe begegnen: „Ein leichter Wind fuhr in die Wipfel des Waldes unter uns, wo sich nun aus den Schatten- und Lichtmassen die ersten nachmittäglichen Beziehungen zu weben anschickten. Die Gegensätze milderten sich und begannen nacheinander hinüber und herüber zu spielen, um wieder jenes wunderbare Teppichmuster des reifenden Tages zu wirken. Tiefen und Abgründe tauchten schwebend auf. Mit gelösterem Geleucht traten die Vordergründe zurück und sanken die beflammten Oberflächen wie Eisschollen wegschmelzend ab. Alles kam wieder in Bewegung und ins Fließen, und die Starre des hohen Tages war gebrochen" (Wu. S. 67).

Mit dem eben Gesagten möchte ich nicht den Eindruck erwecken, als wollte ich den Naturschilderungen jede „Anschaulichkeit" absprechen, als wären sie bloß Worte, die eine Atmosphäre, eine Stimmung herstellen sollen. Die Schilderungen vermögen sogar ein visuelles Bild entstehen zu lassen, aber nicht wie ein Gemälde, das vor uns liegt. Die Schilderungen sind wieder wie ein Stichwort, die unser Bildvermögen so anregen, daß ein visuelles Bild in uns entsteht. Wir sprechen vielleicht besser nicht von einem visuellen Bild, sondern von einem ans Visuelle grenzenden Vorstellungsinhalt, in dem Visuelles und dynamisch Gefühl-

tes und Ahnen des Unfaßbaren unmittelbar eins sind und sich gegenseitig durchdringen.

Noch von einer anderen Seite her können wir Schaffners Naturschilderungen beleuchten, nämlich von Gottfried Keller her. Im „Grünen Heinrich“ (2. Fassung, Ausgabe Fränkel, Zürich München 1926), heißt es: „Endlich sah ich das Dorf zu meinen Füßen liegen in einem grünen Wiesentale, welches von den Krümmungen eines leuchtenden kleinen Flusses durchzogen und von belaubten Bergen umgeben war. Die Abendsonne lag warm auf dem Tale, die Kamine rauchten freundlich, einzelne Rufe klangen herüber“ (Bd. I S. 199). Hier haben wir ein freundliches Stimmungsbildchen vor uns. Aber auch, wenn wir eine etwas tiefer deutende Schilderung nehmen, entfernen wir uns nicht allzuweit von dem Eindruck, den dieses Stimmungsbildchen in uns hinterläßt. „Erst spät in der Nacht legte ich mich zu Bette bei offenem Fenster; das Wasser rauschte dicht unter demselben, jenseits klapperte eine Mühle, ein majestätisches Gewitter zog durch das Tal, der Regen klang wie Musik und der Wind in den Forsten der nahen Berge wie Gesang; und die kühle, erfrischende Luft atmend, schlief ich sozusagen an der Brust der gewaltigen Natur ein“ (Gr. Heinr. Bd. I S. 201).

Keller sieht die Natur ästhetisch; auch das majestätische Gewitter und selbst die gewaltige Natur sind ästhetische Begriffe. Er sieht die Natur realistisch-impressionistisch, ästhetisch, Schaffner realistisch-expressionistisch, lebendig (wobei die Begriffe nicht in der besonderen Festlegung der entsprechenden Kunstepochen gefaßt werden dürfen). Keller ist malerisch, Schaffner dynamisch; Kellers Natur ist Stimmung, wirkt auf das Gemüt, Schaffners Natur ist Leben. Zwar ist auch Kellers Natur nicht geformte Materie; aber das Leben der Natur ist ganz losgelöst von uns, ist zu unserer Freude oder Erbauung da, hat aber sonst mit unserem eigenen Leben nichts zu tun. Bei Schaffner dagegen ist alles mit allem verknüpft. In der Natur offenbart sich das gleiche Leben, das sich im Geschehen offenbart.

B) **Die funktionelle Bedeutung der Landschaftsbilder.**

Aus dem Wesen der Naturbilder ist leicht zu ersehen, daß sie nicht dekorative Bedeutung haben können. Sie sind auch niemals um der Landschaft willen da, sondern um des Lebens willen. Und sie stehen immer an solcher Stelle, wo die Offenbarung dem Menschen etwas bedeutet. Der nächtliche Anblick des Jungfraumassivs bringt Claus Tribius Befreiung, Erlösung. „Mein Herz begann wieder zu schlagen vor Sehnsucht und Ferneleidenschaft, und plötzlich stand Hilde vor mir wie aus einer jener bleichen Erhabenheiten zu mir her verkörpert und zugleich verklärt. Und da erglühte auch die Antwort auf meine Fragen in meiner Seele: ‚Darum beglückt dich der Zustand deiner Mutter, weil er das Erlebnis Holsten, dies Unfaßbare, Widersprechende, Drohende — weil er dies alles faßt und verkörpert, in dem Kind eingrenzt als eine ganz frische und

eigne Lebensaussicht. Damit ist Hilde freigeworden.' Mit dieser sicheren und stärkenden Vorstellung kehrte ich in mein Zimmer zurück" (Wu. S. 239). — Das Brechen der Starre des hohen Tages macht auch die Seelen gelöster, und Claus Tribius und Hilde fühlen sich innerlich wieder näher. Der Anblick vom Jungfraujoch macht Ise Ley tiefer wissend um die Geheimnisse des Lebens. Waren die Landschaftsbilder schon ihrem Wesen nach nicht Gemälde, so lösen sie sich durch diese ihre funktionelle Bedeutung im Roman von dem Begriff Raum und gehen über in den Begriff Zeit, d. h. sie ordnen sich ein dem Ablauf, dem Geschehen.

Ähnliches können wir auch bei den Milieuschilderungen feststellen. Auch sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern auch sie ordnen sich durch ihre funktionelle Bedeutung ein in das Geschehen. Schaffner gibt uns nicht ein geschlossenes äußeres Bild, wie es uns z. B. in Galsworthy's „Forsytesaga" gegeben wird, oder in etwas anderer Art bei Thomas Mann, sondern im Mittelpunkt steht immer Ablauf, Geschehen, Menschenschicksal; und alles zuständlich Raumhafte erlebt der Dichter unter dieser Perspektive. Im Anfang seiner dichterischen Laufbahn stellt er diese Art zu schauen zum Leitsatz der Dichtung auf. „Es gibt einen guten Grund, weshalb sich ausgedehnte Naturschilderungen in der Epik verbieten. Sie ist eine Kunst, die mit der Zeit arbeitet, nicht mit dem Raum. Das Wort kann keinen Raum machen; so soll es auch keine Landschaft bauen wollen. Es genügt, zu sagen: ‚Berge, Ebene, Fluß, Wald', so hat man, was man braucht, um die Handlung davon ihre Farbe bekommen zu lassen. Schilderung ist Aufenthalt im Zeitfluß, der nur durch Konflikte angehalten werden darf, denn nur sie gehören in die Zeit, in welcher sie wirken, und welche sie zu Begriff bringen. So falsch die Erzählung im Gemälde, so unrichtig ist das Gemälde in der Erzählung, weil an beiden Orten Zeit mit Raum verwechselt wird. Den Maler macht die Farbe, die Linie, die zweidimensionale Energie, den Dichter die Fabel, die Handlung, das Geschehen, die zeitliche Bewegtheit der Gestalt" (N. Rs. 23, S. 724). Dem widerspricht es durchaus nicht, wenn er später sagt: „Nichts ist ja so zeitlos wie die Dichtung, und nichts lebt so vom Raum und durch den Raum, der ihr identisch ist mit dem Weltgeist, dem Unaussprechlichen." Und: „Der Dichter ist durchaus ein autochthoner Raumkünstler, ein Anschauungskünstler, dessen Gegenstand und eigentlicher Zuhörer immer nur Gott im Raum ist, von dessen zeitlosem Schicksal er handelt. Was wir aber als Schicksal begreifen, Menschenschicksal, Einzelgeschick, Geschehen an dem einen vorübergehenden Geschöpf, das sich im Geschehen des andern vorüberziehenden Geschöpfes spiegelt, es anzieht oder ablenkt, es verfinstert oder verklärt, das alles ist echte räumliche Relativität, die wir als Nacheinander, als Zeit, als Abwicklung empfinden, weil wir nur einen Standort haben — nämlich unsern vergänglichen" (Jak. Schaffner: Der Charakter des Künstlers. Zs. f. Ästhetik Bd. 19, S. 152 f.). Hier ist nur das, was Schaffner früher schon ahnte und durch eine vernünftige Erwägung klar zu machen suchte, im Tiefsten erfaßt und reifer und kühner ausgedrückt. Raum bedeutet

jetzt nicht mehr einen äußeren Raum, sondern den Allraum des Lebens, des Schicksals, der Zusammenhänge allen Seins. Das, was der Dichter früher Raum nannte und was wir in der Umgangssprache als Raum zu bezeichnen gewohnt sind, wäre nach dieser tieferen Deutung die zeitliche Erscheinung des Begriffes Raum, eben ein äußerer, sichtbarer Raum. Nicht den sichtbaren Raum gestaltet Schaffners Erzählkunst, sondern den Allraum des Lebens.

Auch hier ist also wieder das Leben die Quelle, aus der das Gestalten strömt. Aus der Schau des Lebens ergibt sich das Wesen der Landschaftsbilder sowohl wie ihre funktionelle Bedeutung.

4. Die Formwerdung des Lebens in der Gesamtkomposition.

Das Leben, das wir bisher so unmittelbar Form annehmen sahen, erkennen wir auch in der Gesamtkomposition als formbestimmend wieder. Vor allem würde dem Leben ein strenger Aufbau widersprechen: ein allmähliches Aufsteigen, Höhepunkt, Absteigen und notwendiger Schluß. Das Leben ist viel irrationaler, ist einfach Bewegung, Fluß. Deshalb haben Schaffners Romane eine recht offene Form, die man aber nicht mit Formlosigkeit verwechseln darf. Sie stellen die Allbewegung in irgend einem Menschenschicksal dar, das wir von unserm vergänglichen Standpunkt aus als Nacheinander, als Ablauf in einer Zeitspanne empfinden. „Abschlüsse" werden vermieden, denn wo hört diese Allbewegung auf? Eine Symphonie ist so gebaut, daß an einer bestimmten Stelle der Schlußakkord stehen muß. Im „Wallenstein" sind alle Konflikte und Probleme so geführt, daß Wallensteins Ermordung notwendig dieser Schlußakkord ist. Danach gibt es nichts mehr zu sagen. Was Schaffner uns zu sagen hat, verträgt eine solche Konstruktion nicht. Da wird unser Blick auf eine Bewegung des Lebens gelenkt, wir verfolgen sie, und wenn auch der Roman mit einem ästhetisch befriedigenden Schluß schließt, so ist das kein inhaltlicher Abschluß, da wir fühlen, daß die Bewegung weitergeht. Im „Wunderbaren" ist dieses Nichtabschließende, das Nachhallen sogar in den einzelnen Kapiteln deutlich ausgeprägt. Hätte z. B. S. 35 das Kapitel geschlossen: „‚Dann gute Nacht!' nickte mir Hilde noch lächelnd zu und verschwand mit der würdigen Honoratiorin im Innern des Hotels", so wäre das ein „Abschluß" gewesen, es wäre der Abschluß einer Episode. Aber mit dem letzten Absatz wird der Abschluß vernichtet: „Nachher nahm mich meine Mutter mit wachsamem Blick und anteilnehmend, doch still in Empfang. In der Folge sprachen wir über alles mögliche, nur nicht über Hilde von Oppen." Mit diesen letzten Worten kommt der Erlebniswert zu voller Bedeutung. Das Erlebnis ist der eigentliche Inhalt des Kapitels und das Erlebnis ist nicht abgeschlossen, es bleibt und wird stärker, und das fühlen wir in diesem nichtabschließenden, nachhallenden Satz.

Der Roman ist also die Gestaltung einer Lebensbewegung, mit unserm zeitlichen Empfinden gesehen: eines Ablaufs. In diesem Sinne sind „Adele Lämmerschütz“, „Ivonne Leleu“ und „Elise Hermann“ durchaus Romane trotz ihres geringen Umfangs. Schaffner hat sie auch wohl bewußt Romane genannt. Die Novelle dagegen ist wie ein Blitz, der das Leben in einem Augenblick erfaßt, ist wie ein Blick durchs Schlüsselloch. Diesen Charakter hat auch die Novelle „Der lachende Hauptmann“ trotz ihres größeren Umfanges, und obgleich sie stark mit Handlung, mit dem Ablauf einer Handlung geladen ist. Diesen Charakter haben schon die Novellen der „Laterne“ und besonders die der „Goldenen Fratze“, und die Novellen des Bandes „Liebe und Schicksal“ haben ihn noch viel reiner und stärker. Durch dieses ihr Wesen ist ihre Form meist gedrängter und geladener als der Roman. Im übrigen sind sie so verschieden wie nur möglich. Das liegt einmal daran, daß das Leben in den verschiedensten Phasen gefaßt wird, dann aber auch an der Art des Schauens. Bisweilen wird mehr die Oberflächenform, oft eine absonderliche Oberflächenform gesehen, wie z. B. im „Feind“, im „Helden“; bisweilen — und das scheint mir das Wertvollere zu sein — dringt der Blick tiefer durch ins allgemein Menschliche, wie z. B. in den Erzählungen „Die lichte Finsternis“ oder „Die Heimkehr des Toten“. Dabei entstehen manchmal Stücke, die einer lyrischen Ballade nahestehen, wie z. B. „Am Strom“ oder „Welke Blätter“.

Wir sahen den Roman als Gestaltung einer Lebensbewegung. In manchen Romanen stehen wir mitten in dieser Lebensbewegung, sehen sie also von einem bestimmten Standpunkt aus. Das sind die Romane der Ichform. Durch die Zentralstellung eines erlebenden Ich, das ebenso wie wir einen vergänglichen Standpunkt hat und eine gewaltige Bewegung im Allraum nur in einem Nacheinander wahrnehmen kann, gewinnt die Bewegung dadurch, daß dieses Ich sie erleben muß, unwillkürlich den Charakter des Nacheinander. Dadurch vereinfacht sich die Konstruktion. Der Standpunkt liegt fest, von dem aus das Nacheinander gesehen wird, sodaß die Erzählung wie eine einzige große Bewegungskurve verläuft. In den übrigen Romanen, in denen nicht ein erlebendes Ich diese einheitliche Bewegungskurve herstellt, haben wir mehrere Bewegungskurven, die nebeneinander herlaufen und sich überschneiden. Und dieses Nebeneinander muß der Dichter erst zum Nacheinander gestalten, indem er unsere Aufmerksamkeit bald auf diese, bald auf jene Kurve lenkt. Zu diesem Zweck muß er immer wieder abbrechen, neu ansetzen, überspringen und nachtragen. Und das geschieht bei Schaffner nicht in einem dauernden Springen, hierhin und dorthin, wie z. B. bei Jakob Wassermann, sondern eine Kurve wird soweit verfolgt, daß wir ihre Schwingung haben. Auch wird nicht in steilsten Höhepunkten abgebrochen, um dadurch unsere Spannung zu schrauben, sondern der Dichter verläßt eine Kurve erst, wenn wir die Schwingung haben und das Nachhallen möglich ist. Das „Große Erlebnis“ z. B. besteht aus fünf Hauptteilen, von denen sich vier je um eine

der vier Hauptpersonen gruppieren. Alle vier Hauptgestalten sind zwar von Anfang an da und sind von Anfang an bedeutend, aber nacheinander wird je eine in den Mittelpunkt gerückt, ihr das besondere Wesen, die besondere Schwingung ihrer Schicksalskurve abgelauscht. Der fünfte Abschnitt vereinigt die einzelnen Kurven, läßt sie ausschwingen aus dem Persönlichen ins allgemein Menschliche und nachhallen: Seht, so ist das Leben!

Der Aufbau entspricht der Unbegrenztheit und der Bewegung des Lebens. Keine künstlichen Spannungseffekte werden erzeugt durch geschicktes Abbrechen an Höhepunkten, aber es führt uns auch kein „Abschluß" aus dem Erlebnisbereich der Erzählung heraus in jenen Zustand der Ruhe und der Befriedigung, den etwas „Abgeschlossenes" verleiht. Die Erzählungen hallen nach über ihren Anfang und ihr Ende hinaus.

Man spürt im Aufbau kein bewußtes Bauen und Anordnen; es ist, als ob das Leben selbst die Gestaltungskraft des Künstlers führte und seinen persönlichen Gestaltungswillen ganz zurücktreten ließe. Der Dichter spielt nicht die Rolle des Erzählers. Die Betrachtung der Charaktere erwies als Hauptgesetz: sich enthüllen lassen! Die Gestalten leben, und wir erfassen ihr Wesen, ohne daß der Dichter sie erläutert. In der Konstruktion, in dem Absetzen und Neuansetzen, dem Überspringen und Nachtragen tritt seine Person nicht als formende Kraft hervor; nirgendwo begegnet uns ein Eingreifen, ein Erklären; nirgendwo finden wir den Gestalten gegenüber ein anteilnehmendes oder bekräftigendes Wort. Die Formwerdung ist so unmittelbar und so fest, daß das Kunstwerk aus sich allein lebt und daß wir das Erleben ohne Nachhelfen des Dichters wiederhaben. Wir dürfen nicht ein Eingreifen und Erläutern durch die persönliche Meinung Schaffners in dem gelegentlichen Einflechten allgemeiner Wahrheiten sehen, wie z. B. im „Wunderbaren" S. 47: „Sie (Frau Tribius) gehörte, immer noch mehr durch Übung als durch Geburt, zu jenem nördlichen Kreis von Frauen, deren Gottheit die Pflicht geworden ist, und die sich in die Meinung hineinarbeiten, das Leben sei viel weniger zum Genießen und zur Freude da als zur Selbstaufopferung und Entsagung für andere. An dem Gnadenmoment, in dem ihnen der Wunsch des Herzens und das Gebot der Pflicht in einer gotterweiterten Wunderblume des Glücks aufblühen könnte, leben sie zumeist in strenger Beflissenheit vorbei, und so haben sie manchmal ergreifende, aber selten leuchtende Schicksale". Am Anfang der „Jünglingszeit" heißt es: „Ein sechzehnjähriger Junge ist das unglücklichste Geschöpf, das es unter der Sonne gibt, ein Rock, der erst zur Naht geschlagen ist und schon getragen wird, Gottes und aller Menschen Verlegenheit, nicht mehr mit Rührung betrachtetes Kind und noch lange kein eindrucksvoller Mann, ein Zwitterproduckt, von dem man knäbliche Unschuld und erwachsene Tüchtigkeit im gleichen Hieb verlangt, eine unvergorene, widerspruchsvolle, bedürftige, aufsässige, freche und kleinlaute Kreatur, die in der Welt eben geduldet wird, und die in Himmel und Erde mit allem Drin und Drauf bereits einen sicheren Raub ihrer Unternehmungslust

sieht" (J. S. 9). Diesen unglücklichen Zustand führt Schaffner noch weiter aus in eineinhalb Seiten. Wir dürfen, wie gesagt, in solchen allgemeinen Äußerungen nicht ein Erklären durch die persönliche Meinung des Dichters sehen. Wenn wir nicht nur ihre äußere Form, die Form des allgemein Gesagten sehen, sondern sie tiefer, ihrem Wesen nach betrachten, dann erscheinen sie uns als zu Erkenntnissen kristallisiertes Erleben. Denn sie unterscheiden sich in ihrem Erlebnischarakter von dem allgemeinen Ton des Romans nur dadurch, daß sie aus dem einmaligen Erleben ins Allgemeine erhoben werden. Mit solchen Kristallen sind die Erzählungen hier und da durchsetzt.

Daß Schaffner in seinen Werken nicht in der Rolle des Erzählers hervortritt, in dieser Tatsache allein liegt der Kunstwert und das Schaffnerische noch nicht. Ein Erzähler hat das Recht, sich einem Leserkreis gegenüber zu denken und bewußt zu erzählen. Das unterscheidet den Epiker vom Dramatiker. Der dramatische Dichter darf vor dem Publikum nicht selbst auftreten, seine Dichtung muß sich einfach vor den Augen der Zuschauer abspielen. Aber auch manche Epiker stellen vor den Leser ein Geschehen hin, ohne sich selbst sehen zu lassen. Diese Art von Erzählung, die ganz losgelöst ist von einer erzählenden Persönlichkeit, nennt Walzel „objektive Erzählung". In der kämpferischen Stimmung der letzten Jahre fand die subjektive Erzählung (die an eine erzählende Person gebunden ist) wenig Anerkennung. Man war leicht geneigt, die objektive Erzählung als die kraftvollere unbedingt an künstlerischem Wert über die subjektive zu stellen. In einem solchen Urteil werden die Begriffe Kraft und Kunst vermischt, zwei Begriffe, die verschiedenen Wertsphären angehören. Beide Arten der Erzählung, die subjektive wie die objektive, haben ihre Berechtigung. Es sind zwei Erzählformen, die eng an den Gehalt gebunden, ja mit dem Erlebnisgehalt schon gegeben sind. Bei Schaffner drängt die Art des Erlebens von Natur aus zur objektiven Erzählform hin. Der künstlerische Wert und die persönliche Eigenart der Schaffnerschen Romane beruhen darin, daß Schaffner die Kraft hat, das, was er tut, ganz zu tun, ganz einzutauchen in die Gründe des Lebens, sich ganz dem Erlebnis hinzugeben und es in dem Augenblick zu erfassen, wo es ihn ganz durchdringt.

Durch dieses unmittelbare Formwerden des Lebens entsteht der eigenartige Ton der Schaffnerschen Erzählungen. Es wird nicht angeklagt, nicht gewertet und nicht gerichtet, wir schauen bloß. Unter scheinbarer Teilnahmslosigkeit des Dichters leiden die Menschen. Scheinbar nebensächlich enthüllt sich uns das Schwerste. Ich erinnere hier nur an das 8. Kapitel des 2. Buches in der „Jünglingszeit", das die Heimkehr des Johannes zur Mutter und seine Enttäuschung schildert. Deswegen aber packt uns das Schwere doppelt, weil es durch sich allein wirkt und nicht mit der Klage eines Menschen beladen ist.

Zweiter Teil.

Die Kunst des Gestaltens in der sprachlichen Form.

1. Die Problemstellung.

Im ersten Teil unserer Untersuchung haben wir von Schaffners Weltbild den Ausgang genommen und von dorther das Formwerden beobachtet. Wir werden auf diesen Weg auch im zweiten Teil wieder einmünden. Für die sprachliche Betrachtung drängt sich uns aber zunächst ein anderes Problem auf.

Wir stehen der merkwürdigen Tatsache gegenüber, daß dem Dichter kein anderes Material zur Verfügung steht als dem Wissenschaftler und überhaupt jedem Menschen, der sich mit seinem Mitmenschen verständigen will. Es sind immer nur dieselben festgewordenen lautlichen Gebilde, Wörter, an die wir gebunden sind.

Wir brauchen die Sprache auf zwei ganz verschiedenen Gebieten. Einmal verwenden wir sie in einer logischen Sphäre, wo die erwägende Tätigkeit des Verstandes nach Ausdruck drängt, und einmal in einer emotionalen, um die geheimen Bewegungen der Seele auszudrücken. Nun ist der Bedeutungsinhalt der einzelnen sprachlichen Formen durch die Verwendung in der logischen Sphäre festgelegt. Da erwächst dem Dichter die Aufgabe, diese begriffsbehafteten Formen dem Ausdruck eines emotionalen Gehalts gefügig zu machen.

2. Das Gefügigwerden der Sprache für das emotionale Gebiet durch Wortbildungen.

Die einfachste Folgerung der eben erwähnten Aufgabe wäre das Bestreben, ganz neue Formen zu schaffen. Die frühen Expressionisten haben dies zu leisten versucht. Dabei sind dann Gebilde entstanden, die entweder irreführen, weil begriffsbehaftete Wörter in unbegrifflicher Weise nebeneinander gestellt wurden, wobei es doch nicht gelang, sie von dem ihnen anhaftenden logischen Begriff zu befreien und ihnen einen neuen, ganz emotionalen Wert zu geben. Oder es sind Gedichte entstanden, die den Ausdruckswert von Musik haben, indem einfach Tonsilben, die noch gar keinen Inhalt haben, aneinandergereiht wurden. Natürlich besteht für den Dichter die Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, neue Formen zu schaffen. Es kann sich aber nur um einzelne Formen handeln und nicht um eine ganze Sprache, wenn es uns möglich sein

soll, sie nachzuerleben, und immer wird auch in den Neubildungen der Dichter an Vorhandenes sich anlehnen müssen. Immer muß uns der Klang eines neuen Wortes bekannt sein, sei es als Naturlaut oder in einem verwandten Wort, dessen Inhalt wir kennen. Das neue Wort muß etwas in uns treffen, was wir bereits innerlich haben, wenn es Ausdruckskraft oder vielmehr Mitteilungskraft haben soll.

An Neubildungen ist Schaffners Sprache reich. Solche Naturlautnachahmungen wie das „Quarren" der Frösche (J. L. S. 119) und das „Wuffen" des Hundes (Bo. Go. S. 49) sind ja längst bekannte Dinge. Hierher gehören aber auch solche Ausdrücke wie: Lies hockte „bruttelnd und innerlich zeternd" in der Küche (Sch. S. 96). Oder sie hatte „verwundert und leise knätternd" den Tisch leer gefunden (Sch. S. 102). Es ließen sich noch viele derartige Ausdrücke anführen; auch die noch folgenden Beispiele für andere Wortbildungsarten ließen sich bedeutend vermehren. Doch wollen wir hier keine Liste der Neubildungen aufstellen, sondern nur die emotionale Ausdrucksfähigkeit von Schaffners dichterischer Sprache zu verstehen suchen.

Eine sehr häufig auftretende Art der Wortbildung sind Verbalformen, die von Substantiven oder Adjektiven abgeleitet sind. „‚So, bist du da, Schelmenfrucht?' singsangte sie spöttisch und ungerührt" (Bo. Go. S. 223). „‚Dreifaltigkeit, geleite und beschütze ihn!' stoßbetete sie ganz aufgeregt" (Sch. S. 61). „Ich hab' hier ein bißchen viel für andere denken und taten müssen, Ignaz" (Sch. S. 82). „Das hätte nun wie vieles andere im Vaterland noch lange so bleiben und weiter kriseln können, . . ." (Gl. S. 23). „Es lächerte ihn ein bißchen" (Gl. S. 12). „Es fing ihn an zu leichtern" (Bo. Go. S. 311). „Man hörte Hans gelegentlich von Ordnung und Gedeihen psalmodieren" (Fö. S. 176). Derartige Bildungen — die ich allerdings nicht für Schaffner allein in Anspruch nehmen will, auch andere Dichter machen Gebrauch davon und nicht nur Dichter unserer Zeit — haben einen starken Gehalt. Sie ersetzen immer einen längeren Ausdruck, häufig abgeblaßtes Verb mit Adverb, und sind — vielleicht gerade durch diese Gefülltheit — mehrsagend als der entsprechende längere Ausdruck. „Singsangte sie" z. B. besagt doch noch mehr als „sagte sie in einem Singsangton". Und das kraftvolle „taten"; es ist etwas anderes als „tun" oder „Taten verrichten". „Psalmodieren" vollends ließe sich nicht anders fassen. Es ist eben ein besonderer emotionaler Gehalt, der zu dem logischen hinzukommt. Die Bildungen auf „ln" enthalten so etwas Verkleinerndes, oft liebenswürdig-Spöttisches, „kriseln" (Gl. S. 23), „schöngeisteln" (Wu. S. 59), „fensterln (Fö. S. 252) usw., ähnlich wie bekannte Abschwächungsformen zu vorhandenen Verben: brummeln statt brummen, säuseln statt sausen, bräuseln statt brausen.

Oft werden vorhandene Verben reflexiv gebraucht. „Weiß Gott, was sich bei der anspruchsvollen Gesellschaft wieder tut" (Gr. E. S. 198). „. . . als der Magister Lunas Gold lang genug besehen hatte, hob er sich wieder auf" (Bo. Go. S. 211). „Dort wuchtet sich Röthe vorbei"

(Gr. E. S. 32). Das Reflexivpronomen verleiht dem Verb etwas Gewichtiges.

Einen großen Reichtum besitzt unsere Sprache in den Suffixen und Präfixen. Diese zahlreichen Möglichkeiten zur Wortbildung erhalten unsere Sprache lebendig und in steter Entwicklung. Schaffner macht von diesen Möglichkeiten reichen Gebrauch.

Den Hauptanteil haben die Suffixe „ig" und „lich" zur Adjektivbildung und „heit" und „keit" zur Bildung von Abstrakten. Adjektive werden durch diese beiden Suffixe aus Verben und Substantiven abgeleitet und drücken dann meist Art und Weise aus: gründig, hinterhältig, ein grundverlässiges Tier, widersetzlich, angrifflich (z. B. angrifflich lachen) usw. Wenn bereits vorhandene Adjektive dieses Suffix erhalten, haben sie meist einen leise ironischen Unterton: kühnlich, dümmlich. Die Bedeutung dieser Adjektivbildungen ist hauptsächlich die Gedrängtheit des Ausdrucks. Sie ermöglichen es, einen Inhalt in ein Wort zu fassen, der sonst nur durch einen Nebensatz oder mindestens durch einen weiteren Satztakt ausgedrückt werden könnte.

Eine ganz andere Aufgabe haben die Suffixe „heit" und „keit". Rein äußerlich dienen sie dazu, aus allen möglichen Wortstämmen Abstrakta zu bilden. Oft werden die neugebildeten Adjektiva auf diese Weise zu Substantiven weitergebildet: Widersetzlichkeit, Verläßlichkeit, Hinterhältigkeit, Abgründigkeit, Angegriffenheit usw. Inhaltlich wirken sie oft sinnverändernd gegenüber anderen vorhandenen und gebräuchlichen Formen. Z. B. sind die gebräuchlichen abstrakten Formen zu „Mann" und „Weib" „Männlichkeit" und „Weiblichkeit". Wenn von Henry Jacquart und Ivonne Leleu gesagt wird, daß in ihrer Liebe er seine Mannheit und sie ihre Weibheit genießt, dann heißt das, daß beide sich als Natur fühlen. Das auszudrücken wären die bekannten Formen „Männlichkeit" und „Weiblichkeit" nicht imstande. Oder geläufig ist das Wort „Spannkraft". Wenn Schaffner dazu ein neues Abstraktum „Spannkräftigkeit" bildet und „die Spannkräftigkeit der Glieder" eines Menschen bewundert, dann enthält diese Form, verglichen mit „Spannkraft der Glieder", eine schöne Eigenschaft, während „die Spannkraft der Glieder" mehr eine vorhandene Energie bezeichnen würde. Neben diesem ändernden Sinn der Suffixe gegenüber bereits gebräuchlichen Formen (Bewegung — Bewegtheit usw.) haben sie noch einen anderen Vorzug: sie bilden zwar ein Abstraktum, aber gewissermaßen ein konkretes Abstraktum, z. B. Abgründigkeiten. Vielleicht empfinden wir es so wegen des vollen, noch ganz unabgegriffenen Inhalts; jedenfalls tragen sie wesentlich zur Konkretisierung der Abstrakta bei.

Mit dem Suffix „er" läßt sich zu jedem Verbum ein Substantivum bilden. Schaffner verwendet es häufig in zusammengesetzten Ausdrücken, z. B. Dreinreder, Wichtigtuer, Genaunehmer.

Typisch für Schaffner sind Bildungen auf „nis": Bewandtnis, Geschehnis, Begebnis, Besorgnis usw. Sie fügen sich leicht dem schwin-

genden Rhythmus ein und finden sich am häufigsten im „Johannes“, in den „Kindern des Schicksals“ und verwandt klingenden Stellen anderer Werke. Sie haben hauptsächlich rhythmischen Wert.

An substantivbildenden Suffixen kommen sonst noch vor: „ei“, z. B. Pfaffei (Bo. Go. S. 70), Duftei (Gr. E. S. 13); „ling“, z. B. Geringling (Fö. S. 299), Nüchterling (Gr. E. S. 292); „ung“, z. B. Weiterung (Gr. E. S. 415). Doch sind diese Bildungen seltener, die Formen kommen nicht immer und immer wieder vor. Die einzelnen Bildungen sind in ihrem Zusammenhang sehr gehaltvoll, doch sind diese Suffixe nicht so ergebnisreich und nicht von einer allgemeineren stilistischen Bedeutung wie die vorher genannten.

Von Adjektivsuffixen kommen außer den genannten am häufigsten vor „voll“ und „los“ (gedankenvoll, begebnislos), sie lassen sich ja auch sehr leicht handhaben, so leicht, daß man da kaum von Neubildungen sprechen kann. Zu erwähnen sind die Suffixe „sam“ und „haft“, die sehr originelle, gehaltvolle Formen hervorbringen; z. B. eine „betriebsame Dame“ (Wu. S. 150). Ise Ley gehörte nicht zu den Frauen, „die von ihrer Gefühlsamkeit leben“ (Gl. S. 38). Die dicke Frieda dreht sich „glockenhaft über die Schwelle“ (Gr. E. S. 144). Otto Eberhard ist „ein Einsamhafter“ (Gr. E. S. 444), d. h. ein Mensch, der sich nicht nur einsam fühlt, sondern dem Einsamkeit anhaftet.

Präfixe sind ebenso fruchtbar wie die Suffixe. Hauptsächlich kommen da wieder Verbformen in Frage. Wir können zusammenfassen die Präfixe „er“, „ver“, „be“ und „ent“, z. B. ertasten, ergieren, Geräusche versacken, sich verzanken, befingern, bestarren. „Der Himmel stand blaß und dünn über der Welt, und unter der seltsam verspannten Höhe eilten weißlich-graue Wolken . . .“ (Gr. E. S. 152). „Er sah arg enthofft aus“ (Gr. E. S. 257). Durch die neue Zusammensetzung erhalten die Verben neue Anschaulichkeit von der ursprünglichen Bedeutung des Präfixes.

Viele durch allzugroße Geläufigkeit verblaßte Verba erhalten neue Kraft durch Hinzufügen eines Präfixes, das ursprünglich Präposition ist: „an“, „auf“, „um“. Allgemeines läßt sich über das, was derartige Wortformen aussagen, kaum feststellen; allgemein läßt sich nur sagen, daß es sich um Füllung handelt, um ein Plus an emotionalem Gehalt. Jede einzelne Form hat in ihrer Umgebung wieder ihre besondere Bedeutung. Z. B. „In ehrfurchtsvollem Kreis umsaßen sie (die Kronprinzessin) die adeligen Damen ihres Hofes, und die andern, die gern dazu gehört hätten“ (Wu. S. 22). In dem „umsaßen“ liegt außer dem Rings-herumsitzen die etwas zu sehr bewundernde Ehrfurcht der Umgebung. „Wir gingen durch den herrlichen Wald voller hundertjähriger Buchen und Eichen nach dem Strand, dessen berühmte Aufbauten in vornehmem Weiß durch die grünen Bäume schimmerten“ (Wu. S. 22). „Aufbauten“ enthält leichten Aufwand, ist anspruchsvoller als Bauten. Hier fallen uns auch Verba auf, die die Beziehung zwischen Mann und Frau ver-

deutlichen helfen. Das „Anfallende“ und „heimlich Anfressende“ und „Anbrauchende“ einer naturhaften Liebe begegnet uns in allen Werken.

Es gibt noch eine Reihe von Substantivbildungen mit dem Präfix „Ge“, die fast immer für den substantivierten Infinitiv stehen, z. B. Umhergelaufe, Gestottere. Vergleichen wir „das Plätschern des Wassers“ und „das Geplätscher des Wassers“, oder „das Lärmen und Streiten da oben nahm zu“ und „das Gelärme und Gestreite nahm zu“. Wir können dann feststellen, daß der Infinitiv die Tätigkeit selbst ausdrückt. „Das Lärmen und Streiten nahm zu“ heißt: Die Tätigkeit des Lärmens und Streitens nahm zu, sie lärmten immer mehr. Gelärme und Gestreite dagegen drückt mehr einen Zustand aus. Durch das Plätschern des Wassers entsteht das Geplätscher. „Das Geplätscher“ ist irgendwie dinghafter als „das Plätschern“. Die Formen mit „Ge“ sind greifbarer, zuständlicher, irgendwie gegenständlicher als der Infinitiv. Im „Johannes“ heißt es: „Wie betrunken von neuer Erlaubnis, zu leben und zu tönen, taumelte das Herthener Geläut am Waldrand her, daß die Stämme erdröhnten. Die Wyhlener Glocken ließen sich das nicht zweimal sagen; sieghaft, wenn auch ein bißchen vorwitzig, denn ich zog sie, brach die kleine los, und schon zitterte der ganze Turm vor christlichem Getöse, Gejauchze und Gesumme . . .“ (Joh. S. 74). Dieselben Sätze wären mit dem substantivierten Infinitiv nicht gut möglich, jedenfalls wären sie viel weniger anschaulich.

Es wäre noch viel Interessantes bei den Wortzusammensetzungen zu beobachten. Doch kommen wir hier wieder nur zu einem Ergebnis allgemeinster Art; daß nämlich durch Zusammensetzungen auch viel in ein Wort zusammengedrängt wird, das dabei an emotionaler Ausdruckskraft gewinnt; z. B. „das Beifallsgeschwirr“ (Wu. S. 107), „Unendlichkeitssüchte“ (Gr. E. S. 403). „Ihm klang ihr weltfertiger Ton im Gehör nach“ (Gr. E. S. 262). „Aus allen Gängen und Türen (der Universität) kam noch Weisheitsvolk hervorgeschwärmt“ (Gr. E. S. 31 f.). Wir begnügen uns damit, festzustellen, daß Schaffner sich gerne der Zusammensetzung bedient, und daß diese Wortverbindungen zwar ungeläufig, aber nicht fremdartig sind.

Bleibt noch zu erwähnen, daß Schaffner in der Umgangssprache vorhandene gute und treffende Ausdrücke, die sich aber in der Schriftsprache noch nicht so recht durchgesetzt haben, ohne Bedenken übernimmt. So haben wir jetzt einen Überblick darüber, wie weit und in welcher Weise Schaffner durch Neubildungen, Weiterbildungen und Zusammensetzungen sich die einzelnen Wortformen als Ausdrucksmittel für das emotionale Gebiet gefügig macht.

3. Die emotionale Bedeutung der bildhaften Ausdrucksweise.

Trotz der reichen Möglichkeiten zur Schaffung neuer Formen ist dadurch noch nicht das Problem gelöst, wie die Sprache, die durch ihre Verwendung in der logischen Sphäre begrifflich vorbestimmt ist, zum adäquaten Ausdrucksmittel für die emotionale Sphäre werden kann. Neue Möglichkeiten bietet die bildhafte Ausdrucksweise.

Es gibt viele Möglichkeiten der Betrachtung für das bildliche Gestalten. Heinz Werner z. B. sucht nach den Anfängen und dem seelischen Ursprung des bildlichen Ausdrucks innerhalb der Sprachentwicklung. Elster beobachtet Formen der bildgestaltenden Tätigkeit, der unsere heutige Sprache zur Verfügung steht, und grenzt diese Formen gegeneinander ab. Pongs geht von der dichterischen Gestaltungskraft überhaupt aus und beleuchtet das Formwerden des dichterischen Erlebnisses.

Den verschiedenen Gesichtspunkten entsprechend, unter denen die bildhaften Formen gesehen werden, weichen auch die Definitionen voneinander ab. Uns soll hier nur die Frage beschäftigen: Welche Rolle spielt der bildliche Ausdruck für die emotionale Ausdrucksfähigkeit der begrifflich bestimmten Sprache? Unter diesem Gesichtswinkel gesehen werden wir von Metapher und Vergleich dann sprechen, wenn ein Bild einen gemeinten oder gefühlten Inhalt deutlich machen soll. Ein Vergleich liegt vor, wenn das Subjekt in vergleichender Haltung zwei Inhalten gegenübersteht und den einen durch den anderen verdeutlicht; eine Metapher entsteht, wenn das Erleben so stark ist, daß es sich unwillkürlich in die Form eines anderen Inhaltes ergießt. In dem ersten Falle liegen Sach- und Bildsphäre auseinander, der Vergleich stellt die Wie-Beziehung zwischen beiden dar. In der Metapher fallen Sach- und Bildsphäre zusammen, ohne jedoch identisch zu sein. Sprachlich handelt es sich in beiden Fällen darum, daß Wörter mit ihrem ursprünglich begrifflichen Bedeutungsgehalt, so wie sie ihn in der logischen Sphäre haben, einen Bedeutungskomplex bilden, der dann als Gesamtinhalt gewissermaßen als Stichwort für den emotionalen Bedeutungsinhalt steht. Nicht die Sprache selbst drückt den emotionalen Bedeutungsinhalt aus, sondern das durch die Sprache geformte Bild.

Wenn wir uns Schaffners Werk auf die metaphorische Gestaltung hin ansehen, so können wir, ohne jedoch alles in eine Regel hineinzwingen zu wollen, im allgemeinen folgende Entwicklung beobachten.

Im Verlauf unserer Untersuchung begegnete uns wiederholt das „Stichwort“, das nicht begrifflich faßbare, gefühlsmäßige Haben. Es fängt in den frühen Werken schon an. Je reifer Schaffner wird, um so stichworthaltiger wird seine Sprache. Mit zunehmendem Stichwortcharakter der Sprache verändert sich auch das Wesen der bildhaften Ausdrucksweise. Immer weniger wird ein anderer Gehalt, ein Bild, zur Verdeutlichung des Seelischen nötig, immer direkter vermag die

Sprache es zu fassen. Immer weniger können wir eine Sach- und Bildsphäre unterscheiden. Mit zunehmender Reife tauchen die Bilder ganz unter in dem allgemeinen Stichwortcharakter der Sprache und werden nicht mehr als Bilder empfunden. Ein paar Beispiele mögen das verdeutlichen.

„Ein zarter Schimmer spann sich hinterm östlichen Horizont herauf und belebte die farblose Höhe mit einem blumenhaften Lichterspiel. Und wenn die Natur sich nicht regte, so schlief sie doch auch nicht mehr; sie lag noch eine Weile still mit geschlossenen Augen und sann sich durch die Träume der Nacht zurück zu den letzten Gedanken des vorigen Tages“ (P. S. 154). Die stille Natur zwischen Nacht und Morgen wird veranschaulicht durch das Bild eines Erwachenden. „Die Stille lugte mit großen, scheuen Augen zwischen den hellgrauen Buchenstämmen hervor“ (E. H. S. 177). Diese bildhafte Ausdrucksform liegt an der Grenze der Metapher; ich möchte sie aber nicht mehr als Metapher in dem hier besprochenen engeren Sinne bezeichnen. Wir haben hier keine Bildsphäre mehr, es liegt keine Personifizierung und keine künstlerische Beseelung vor. Die Stille ist wirklich etwas Wesenhaftes. Es taucht beim Lesen dieser Stelle in ihrem Zusammenhang gar keine bildhafte Vorstellung in uns auf, wir werden nur beeindruckt von einem großen, scheuen Wesenhaften. Nicht durch ein Bild, das eintritt für etwas anderes, sondern durch einen unmittelbaren, adäquaten Ausdruck wird ein emotionaler Gehalt gegeben: das Leben, das überall geheimnisvoll, unfaßbar und doch so fühlbar um uns ist.

Diese Gegenüberstellung zweier verschiedener metaphorischer Ausdrücke soll nicht den Anschein erwecken, als kämen Ausdrücke der ersten Art nur in den frühen Werken und Ausdrücke der zweiten Art nur in den reifen Werken vor. Sie soll nur eine allgemeine Entwicklung verdeutlichen.

Hermann Pongs sagt in seinem Buch „Das Bild in der Dichtung“ S. 23: „Metapher stellte sich dar als Namensübertragung nach der Analogie, Bild als ins Wortbildbringen eines Urbilds, eines Erlebens der Seele“. Der Begriff der Metapher ist hier gerade so eng und so weit, wie wir ihn vorhin abgrenzten. Mit Bild ist hier ein anderer Sinn verknüpft als der volkstümliche, in dem wir das Wort eben brauchten. Bild im Sinne von Pongs ist jede Form, die ein Erleben unmittelbar wiedergibt. Metapher ist die angeführte Stelle aus dem „Pilater“, Bild in diesem weiten Sinne die Stelle aus „Elise Hermann“. Metaphernbildungen „nach der Analogie“ weichen mit zunehmender Reife dem immer stärker werdenden „Bild“-Vermögen, das dem Urbild, dem Erleben der Seele, ein immer unmittelbareres, immer adäquateres Abbild findet.

Nun läßt sich auch das, was wir bisher den Stichwortcharakter der Sprache, durch den uns ein gefühlsmäßiges Haben vermittelt wurde, nannten, deutlicher bezeichnen. Das Stichwort ist nichts anderes als ein von seiner logischen Begriffstönung entkleidetes sprachliches Gebilde

und dessen neue Verwendung in der emotionalen Sphäre. Seiner Form nach bedeutet das Stichwort Übergang von der logischen Sphäre in die emotionale, seinem inneren Gehalt nach ist es adäquater Ausdruck seelischen Erlebens, „Bild“ im Sinne von Pongs.

Die schöpferische Kraft, die da gestaltend am Werke ist, ist das metaphorische Prinzip, im weitesten Sinne des Wortes verstanden. Die metaphorische Kraft in uns ist letzten Endes die eigentlich sprachschöpferische Kraft. Alles Sprachschöpferische beruht schließlich auf dem intuitiven Schaffen von Wie-Beziehungen. In diesem weiten Sinne ist die dichterische Sprache durch und durch metaphorisch. Wenn Johannes die „wunderbar stille, kühne und ankündigende Morgenfrühe“ (J. S. 61) betrachtet, so liegt diesem Ausdruck natürlich eine Wie-Beziehung zugrunde, nämlich die Wie-Beziehung zwischen dem Erlebniston dieses bestimmten Sonntagmorgens und dem aus früheren Erlebnissen gehabten Ton des Kühnen und Ankündigenden. Es ist dies ein metaphorischer Ausdruck, ohne daß wir von einer Metapher im engeren Sinne sprechen können. Die Beiwörter sind einfach emotional, sind Stichwort, sind unmittelbarer Ausdruck eines Erlebnisgehalts.

Schaffners metaphorische Kraft zu „bilden“ im Sinne von Pongs ist groß. Aber an solchen Formen, bei denen man eine Sach- und Bildsphäre unterscheiden kann, und die eine bildliche Vorstellung in uns hervorrufen, sind seine Werke gar nicht reich. Sie brauchen uns nicht eingehender zu beschäftigen, denn Wesenszug von Schaffners Gestaltungskunst sind sie nicht.

Hier möchte ich noch ein Wort anschließen über eine andere Gestaltungsweise, die, was die Verwendung der logisch bestimmten Sprache auf emotionalem Gebiet betrifft, dasselbe leistet wie die Metapher.

Im „Pilater“ handelt es sich in dem Kapitel „Der Aufbruch“ um den emotionalen Gehalt: Flucht vor der Hochzeit! Schaffner braucht andere Gehalte, die er durch die begrifflich fixierten Sprachgebilde formt, um diesen einen Inhalt deutlich zu machen: die Beschreibung des Wetters, Konrads Wachtraum von der alten Barbara, sein Philosophieren über Ruhe oder Unruhe im Weltall, die Erinnerung an Barbaras Worte bezüglich ihrer Stellung zu ihm und zu Reske, das geistige Erscheinen Reskes. Wie bei der Metapher wird ein neuer Inhalt zur Verdeutlichung herangezogen, aber während bei der Metapher der neue Inhalt, das Bild, für den eigentlichen emotionalen Gehalt steht, umstehen hier nur die neuen Inhalte den eigentlichen Gehalt, der selbst genannt wird, sie stützen und verdeutlichen ihn. Hier also ist das Ineinander oder Umeinander der verschiedenen Inhalte ein Ersatzmittel für die noch nicht genügend vorhandene emotionale Ausdruckskraft der Sprache.

Im „Mensch Krone“ ist es auch so, daß Wetter, Natur, Umwelt, Großstadt usw. ausführlich geschildert werden, aber da bedeutet das alles etwas ganz anderes. Wir erleben Erich Krone in seiner Schicksals-

gebundenheit, in seiner Einordnung in den Allraum des Lebens. Was es da an Umweltsschilderungen gibt, sind nicht Spiegelungen seines Erlebens, sondern Seinszusammenhänge, in denen er selbst lebt, in die er verwoben ist. Von einer solchen kosmischen Schicksalsverwobenheit können wir im „Pilater" noch nicht sprechen.

4. Andere Wege, auf denen die Sprache emotionale Ausdruckskraft gewinnt.

Was schon beim ersten Lesen auffällt, ist die häufige Verwendung des Beiwortes. Fast jedes Substantiv hat sein Beiwort, vielfach mehrere Beiwörter, bei sich. Welchen Sinn hat denn das?

Nun, die Aufgabe eines Beiwortes kann sehr verschieden sein. Die logische Funktion des Beiwortes ist die Bezeichnung eines individuellen, zufälligen Wesensmerkmals, während das Substantiv das allgemeine Wesensmerkmal enthält. Das Substantiv ist also der allgemeine, das Adjektiv der präzisierende Begriff. Präzisierung z. B. ist die Aufgabe der Beiwörter in folgendem Satz: „Der Vormittag eines frühen Julidatums fand die noch jugendliche Frau Professor Karoline Wudrich mit einer Handarbeit am Fenster ihres kleinen hübschen Wohnzimmers, wo sie sich mit ihrer Stütze unterhielt" (Gr. E. S. 20). Über diese Aufgabe hinaus hat jedes Beiwort irgend eine euphonische Wirkung. Es kann auch sein, daß die euphonische Wirkung die präzisierende weit überwiegt, wie das bei den sogenannten schmückenden Beiwörtern der Fall ist. Präzisierung und Klangwirkung ist noch durchweg die einzige Bedeutung in den frühen Werken, besonders in der „Erlhöferin".

Je näher wir aber dem Johannesstil kommen, umso innigere Beziehungen finden wir zwischen Hauptwort und Beiwort. Da erleben wir z. B. mit dem Schusterjungen Johannes seine erste Arbeitswoche und den ersten Sonntag. Die Gesellen hat er im Laufe der Woche in etwa kennen gelernt, ohne jedoch ganz mit seinen Eindrücken zurecht zu kommen. Jetzt wohnt er ihrer Sonntagmorgentoilette bei. „Als ich ihn ein wenig fragend ansah, denn von einem solchen mächtigen und eingeweihten Mann hatte ich eine andere Adjustierung erwartet, schnauzte er mich an . . ." (J. S. 65). Hier haben die Beiwörter keine einfach logische Funktion mehr, sondern sie verschmelzen mit dem Hauptwort zu einem Begriff, der dann der emotionalen Sphäre angehört. In dem „mächtigen und eingeweihten Mann" spricht sich das ganze Empfinden des Johannes dem Gesellen Schibler gegenüber aus, das Ahnen von irgend etwas Bewundernswertem, das von dem Wissen noch unendlich weit entfernt ist, und treue Bewunderung. „Mächtig" und „eingeweiht" sind gar nicht nähere Bestimmungen zu „Mann" und bezeichnen gar nicht Schibler, sondern „mächtiger und eingeweihter Mann" ist Ausdruck der emotionalen Bewußtseinslage des Johannes.

Es ist von mehr als formaler Bedeutung, ob das Substantiv von

einem oder mehreren Beiwörtern begleitet ist, und ob diese durch „und“ verbunden sind oder nicht. Das einfache Beiwort hat bei Schaffner meist logische Funktion; jedenfalls wirkt es bei ihm immer sehr sachlich, d. h. es hat keinen besonderen Stimmungsgehalt. Das doppelte Beiwort kann auch so sachlich wirken, so vielfach im „Großen Erlebnis“. Viel häufiger aber ist es emotional. Und da ist es nun ein wesentlicher Unterschied, ob die Beiwörter durch ein Komma getrennt oder durch „und“ verbunden sind.

Das Wörtchen „und“ hat bei Schaffner ganz andere als bloß grammatische Funktion. „Man ging gleich frisch zu, und als erst die Sonne da war, dachte niemand mehr an Frost. . . . Die Straße führte am Fuß von waldigen Bergen entlang, und hinter Mönchenstein drangen wir in den Wald selber ein. Es war ein Buchenwald mit starken alten Bäumen, und das erste neue Grün glänzte in der Morgensonne. Von den angrenzenden Gärten drängten sich die violetten Wolken des Flieders an, denen die blitzgrünen Maitriebe der einzeln vorkommenden Tannen antworteten, und dazwischen brannten wie Feuerwerk die gelben Gluttraubenfälle des Goldregens. Die Wiesen standen gelb von Löwenzahn, und im Wald sahen wir viele Maiglöckchen, aber wir hielten uns nicht auf, zumal sie uns bis Mittags längst verwelkt wären. Der Kuckuck rief durch das Holz; die Spechte lärmten, und dazwischen flötete immer mein Liebling, der Pirol. Über den Feldern schmetterten die Lerchen, und aus den Gärten flöteten die Amseln“ (J. S. 277 f.). Wenn wir diese Sätze ohne all die „und“ lesen, so verändern wir unwillkürlich unsere Stimmlage. Wir hätten nämlich ohne „und“ das rein impressionistische Abbilden der Natur. Ein Farbfleck wird neben den andern gesetzt, und daraus entsteht ein Naturbild mit dem Ton: so sieht das aus! Durch das „und“ wird der Ton dahin verändert: so erlebt Johannes diesen frühen Maimorgen. Wir befinden uns nicht in betrachtender Haltung der Natur gegenüber, sondern es wird alles in das Erleben des Johannes einbezogen, und wir erleben mit ihm. Hier verbindet das „und“ Sätze; die gleiche Wirkung hat es auch, wenn es Satzteile verbindet. „Der Geistliche betet wieder. Ergreifend müde und enttäuscht und traurig sieht er aus“ (J. L. S. 140). In „Ivonne Leleu“ haben wir durchweg Verbindungen ohne „und“. An dieser Stelle drückt das „und“ Ivonnes Empfindung, ihre Naturhaftigkeit, ihre überlegene Ferne von all dem, worum der Geistliche sich müht, und ihr Mitleid mit seiner Person aus. Wenn es hieße: Ergreifend müde, enttäuscht und traurig sieht er aus, so wäre das einfach die Feststellung einer Tatsache. (Das zweite „und“ hätte dann nur grammatische Funktion.)

Manchmal bewirkt das Fehlen des „und“ diesen Ton, den Ton des Tatsachenmäßigen, manchmal wirkt es aber auch ganz anders. „. . . und da blickte sie in ein paar Augäpfel, unter denen sie augenblicklich die kalte, große Furcht befiel“ (J. L. S. 115). Dieser Satz könnte ganz unmöglich heißen: . . . unter denen sie augenblicklich die kalte und große Furcht befiel; das wäre geradezu sinnwidrig. Das „und“ hat etwas

Liebes und Gutes, etwas Mildes; die Nebeneinanderstellung ohne „und“ etwas Schweres, Drohendes, Schicksalhaftes. Daher finden wir in „Ivonne Leleu“ und „Mensch Krone“ durchweg Verbindungen ohne „und“, im „Johannes“ mit „und“. Über die Bedeutung dieses „und“, für den Rhythmus werden wir uns später klar werden, ebenso über die Bedeutung der vielen Beiwörter und die häufige Verwendung des Partizips für den ganzen Stil. Hier wollen wir zunächst nur erfassen den emotionalen Gehalt vieler Beiwörter und ihre Bedeutung für die Ausdruckskraft der Sprache in der emotionalen Sphäre.

Von diesem Verschmelzen mit einem Beiwort zu einem neuen Begriff für die emotionale Sphäre werden vielfach Abstrakta betroffen, die dann dadurch in gewisser Weise konkret werden. „Eine Freundschaft kann man entdecken wie eine Verwandtschaft; sie war latent vorhanden und kommt eines Tages ans Licht. . . . Mit uns ging ein Ernst, eine unausgesprochene Leidenschaft, ein ständig angespanntes Interesse, kurz, eine dichte, strahlkräftige Stimmung, die sich unwillkürlich auch anderen mitteilte“ (Wu. S. 87). Besonders „dichte, strahlkräftige Stimmung“ wirkt konkret, als deutlich fühlbares „Um-uns“. Formal sind es längst nicht bloß die Beiwörter, die eine solche Konkretisierung bewirken, auch die Verwendung im Plural, die Hinzufügung des unbestimmten Artikels, Verbindung mit eigentlich zu konkreten Substantiven gehörigen Verben oder Adjektiven und vieles andere wirkt da mit. Wir sahen in einem früheren Abschnitt, daß die durch „heit“ und „keit“ gebildeten Abstrakta leicht etwas Konkretes in sich enthalten. In folgendem Satz: „An dem Schornstein wob eine emsige Flut von Licht und Sonntagsfeier auf und ab . . .“ (J. S. 61) wirkt alles zusammen zum Ausdruck dessen, was sich als Geheimnis eines Sonntagmorgens irgendwie dinghaft uns mitteilt. „Eine Flut von Licht“ ist ein ziemlich abgegriffener Ausdruck und eigentlich nichtssagend. Das Adjektiv „emsige“ rettet den Ausdruck von seiner Alltäglichkeit und gibt ihm wieder Gehalt. „Eine emsige Flut von Licht und Sonntagsfeier“ ist schon ganz dinghaft. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die konkrete Bezeichnung des auf und ab Webens am Schornstein. — Ungewohnte Anwendung kann zur Konkretisierung führen, z. B. sie machten „fast ebensoviel Lärm in die Straße wie vor zwei Stunden die Väter“ (P. S. 289), oder „. . . das Gehör ertastete den felsdurchsetzten, widerstehenden Untergrund“ (J. S. 455). „Widerstehen“ hat gewöhnlich ein Dativobjekt bei sich. In der gewöhnlichen Anwendung ist es gar keine Tätigkeit, ist an sich überhaupt vollkommen unanschaulich, es vermittelt uns nur den Begriff des Nicht-Unterliegens. Durch die Loslösung vom Objekt wird das Widerstehen zu einer konkreten Energie, die durch die Form des Partizips dem Untergrund als Zustand, als Eigenschaft mitgeteilt wird.

Überall und immer wieder finden wir ein derartiges Konkretwerden. Formal geschieht das durch die verschiedensten Bedingungen. Inhaltlich ist die Konkretisierung wieder nichts anderes als Füllung mit emotionalem Gehalt. Das Abstraktum ist nicht mehr Begriff; was wir

darin fassen zu können glauben, ist das Emotionale. Und die Bezeichnungen, die auf diese Weise gefunden werden zum Ausdruck all des geheimnisvoll Irrationalen in uns und um uns sind adäquater Ausdruck des seelischen Erlebens und ergeben sich wieder ganz von selbst aus dem Weltbild, dem Leben.

Ähnlich wie die hier dargestellten Konkretisierungen wirken Übertragungen in eine andere Sphäre. Z. B. „Ich ging herum in einer ständigen innern Angegriffenheit, . . .“ (J. S. 259). Wir sind gewöhnt, „angegriffen“ nur in der körperlichen Sphäre zu gebrauchen. Für das Seelische sagen wir gewöhnlich „ergriffen“. Ähnlich ist es, wenn von einem „brüchigen Blick“ oder einer „gesiebten Kennermiene“ die Rede ist. Durch die Anwendung in einer ungewohnten Sphäre wirken diese Wörter besonders anschaulich.

Reich an emotionalem Gehalt sind die einfachsten Formen. Wieviel vermag allein das Wörtchen „wohl“ auszudrücken! „. . . dafür setzte der Schneefall noch dichter und phantastischer ein; ich wanderte jetzt wohl mitten durch die tief streichenden Wolken“ (J. S. 458). Wenn das „wohl“ fehlte, drückte der Satz ein Wissen, ein Kennen der Naturerscheinung aus; durch das „wohl“ erhält er Erlebniston und bezeichnet ein Ahnen, Sich-Fühlen, Verwunderung. — Das Wörtchen „sehr“ vor einem Adjektiv kann eine emotionale Färbung geben, „sehr heimatlos“, „sehr allein“. „Da ging sie wie hypnotisiert in der Wohnung herum, . . . setzte sich still und sehr schweigend in eine Ecke, um durch ihre Blicke die Luft mit Gestalten, Bildern und unerlaubten Wunscherfüllungen zu beleben, . . .“ (Gr. E. S. 354). In dem „sehr“ liegt eine Steigerung; wenn es zu einem Adjektiv tritt, das rein logisch nicht gesteigert werden kann (alleiner als allein kann man nicht sein), dann wird das Adjektiv emotional. — Oder sehen wir uns den Inhalt des Wörtchens „gut“ näher an! „Von da an war es nicht mehr gut . . .“ (J. L. S. 116). „Sage, was ist! . . . Ich will es wissen. Ist etwas nicht gut?“ (J. L. S. 135). „Die Welt ist so gut und das Leben so lieb“ (Kr. S. 276). „Wenn es mir nicht gut gegangen ist, wenn ich im Geschrei bin, und du kommst dann und siehst mich nur an, so fasse ich frischen Mut“ (J. S. 269). Zwischen den einzelnen „gut“ hier gibt es feine Bedeutungsunterschiede, aber eines ist allen gemeinsam: viel Unbewußtes und Ahnendes fließt da hinein. Vergleichen wir damit nur „ein guter Mensch“, „ein guter Aufsatz“, „gute Zeiten“, dann wird uns der ganz andere Ton des „gut“ auffallen. — Ähnlich ist es mit „Sachen“. „Wie Erich am nächsten Tag wieder unter die Jungen tritt, findet er das Gerücht vor, daß er Sachen mit dem Mädchen treibe“ (Kr. S. 51). „. . . es waren wohl solche gelehrte Herrensachen“ (J. L. S. 119). — Dann „alles“! „Es wurde alles warm und wunderbar und sehnsüchtig bei uns“ (J. S. 271). „Ein Mann der alles weiß, alles kann, alles versteht“ (Kr. S. 90). In dem ersten Beispiel drückt das „alles“ das reine Fühlen des Wunderbaren und Sehnsüchtigen aus, im zweiten die Bewunderung, die Emilie Minnich für Hein Fiete empfindet, ihr Gefangensein von ihm. — Johan-

nes' Mutter erklärt ihrem Jungen, warum er Schusterlehrling statt Lehrer geworden ist. „Weil die allein oben sein wollen. Sie denken, was sie totschweigen, das wird auch sterben. Traue du nur denen, dann bist du schon betrogen" (J. S. 111). Hierin liegt das Gefühl des Unterdrücktseins, des Aufbegehrens. Die Mutter weiß selbst nicht, wer „die" sind; die da oben, irgend eine Macht, die sie nicht hochkommen läßt. Sie meint mit „die" nicht die Regierung oder den Vormund, gar keine bestimmten Personen, „die" ist alles, was ihr im Wege steht. — Johannes schreibt an seine Mutter: „Der Meister ist streng aber nicht schlecht zu mir, nur spricht er darüber, daß ich halb katholisch bin von dir her und so, und dabei war er selber katholisch" (J. S. 100). Das „und so" drückt alles aus, was der arme Junge nicht näher bezeichnen kann.

Immer ist es spontanes Erleben, was sich in derart dehnbare Formen drängt. Schaffners Werke sind voll davon, besonders diejenigen reifen Romane, die in den weniger bewußt erlebenden Schichten spielen: „Johannes", „Jünglingszeit" und „Eine deutsche Wanderschaft", „Der Mensch Krone", „Kinder des Schicksals", „Ihr Glück, ihr Elend", „Die Weisheit der Liebe". In der logischen Sphäre sind unscharfe Ausdrücke inhaltleer. Dort ist ein Begriff umso inhaltsreicher, je schärfer und abgegrenzter er ist. Je weiter und allgemeiner ein Begriffsumfang, umso undeutlicher ist sein Gehalt. In der emotionalen Sphäre können gerade die weitesten und unschärfsten Bezeichnungen von stärkstem emotionalem Gehalt erfüllt sein. Immer wieder stoßen wir darauf.

Häufig liegt ein emotionaler Gehalt in der Preisgabe der logischen Satzkonstruktion, z. B. „Zudem hatte ja der Vorfall mit dem Ausruf weiter keine Rolle mehr gespielt" (J. L. S. 119). Diesem Ausdruck liegt die gleiche seelische Gefühlslage zugrunde, wie all den Formen vorhin: ein starkes Fühlen, das nicht klar durchdacht ist. Die logischen Zusammenhänge sind gleichgültig. Hierher gehören auch solche Verdichtungen wie: „Es herrschte jenes hold gespenstische Licht und die versunkene, freundlich unwirkliche Stimmung, die immer mit dem Schneefall verbunden sind" (J. S. 259). Logisch müßte es heißen: Stimmung, als ob alles unwirklich wäre. Auch derartige Konstruktionen sind überaus zahlreich. „Der fragloseste Mann" (W. d. L. S. 45) heißt nicht „ein Mann, der keine Fragen hatte", sondern „ein Mann, dessen Männlichkeit außer Zweifel stand". Ise Ley sah „immer die ergebene und anspruchsvolle Figur des Burschen vor sich" (Gl. S. 315) hieße logisch: Seiner Figur sah man es schon an, wie ergeben er ihr war und welche Ansprüche er an die Beachtung seiner Person stellte. Diese Verdichtungen sind nicht nur formaler Art; wir sehen an dem Versuch der Übertragung in die logische Sphäre, wie der Inhalt wesentlich verändert wird, indem der emotionale Gehalt verloren geht.

Selbst in der bloßen Wortstellung kann ein emotionaler Gehalt sich ausdrücken. „Sie (die Augen) sind so offen und so graublau, und du hast soviel Kraft darin und Ehrlichkeit" (J. S. 268). Wenn es hieße: Du hast soviel Kraft und Ehrlichkeit darin, so drückte das wieder ein

klares Wissen aus. Die schlichte Umstellung wirkt wie ein Stammeln, wie ein Tasten nach einem Ausdruck für etwas, was man „nicht so sagen kann". Hier haben wir direkt eine inhaltliche Sinnveränderung durch die Wortstellung allein. Auf die Bedeutung der Wortstellung für den Rhythmus werden wir noch zurückkommen.

Mit dem Wachsen der emotionalen Ausdruckskraft der Sprache beobachten wir eine immer seltenere Verwendung des Fremdwortes. In der zweiten Fassung der Erzählung „Heimat", in „Elise Hermann", sind fast alle Fremdwörter durch deutsche Wörter ersetzt. Die Übernahme von Fremdwörtern ist ein Akt der ratio. Sie haben ausgesprochen rationalen, begrifflichen Gehalt und können niemals der emotionalen Sphäre gefügig gemacht werden. „Existenz" z. B. mit allen seinen Zusammensetzungen ist und bleibt Begriff. Wenn Existenz mit einem Gefühlston behaftet ist, dann sind deutsche Wendungen wie „mein kleines Sein", „mein unbedeutendes Dasein", „meine ganze Person" inhaltreicher und entsprechender, weil sie der emotionalen Sphäre angehören können.

In den letzten Werken Schaffners macht sich ein neues Gestaltungsmittel geltend, nämlich Klangwirkungen. Am Anfang der Novelle „Welke Blätter" heißt es: „Im Fluß treiben welke Blätter, ganz heimlich und leise gleitet er zwischen seinen Ufern hin und breitet seine Spiegel aus. Noch nicht sehr groß ist seine Reise, aber schon weitet sich sein Tal zur kleinen Ebene. Der erste Riegel ist offen, und halb betroffen, noch etwas atemlos folgt er in verhaltener Eile den Windungen seiner Bahn. Die Jahreszeiten wandeln die Tage ab wie einen Reigen. Das Steigen und Neigen des Lebens umgibt ihn mit dem Glanz der Jugend, und die Schönheit wird ihn nun nicht mehr verlassen" (L. u. S., S. 193). In den ersten beiden Sätzen treten die reimenden Wörter gleitet, breitet, weitet hervor. Es ist, als ob sie die übrigen häufig vorkommenden „ei" an sich zögen, sodaß nur die vielen ei-Laute auffallen und das Gleiten und die Weite klanglich gefühlsmäßig veranschaulichen. Durch die Reimwörter offen, betroffen treten im folgenden Satz die kurzen „o" hervor und geben durch ihren Klang die verhaltene Unruhe in etwa wieder. In den folgenden Sätzen sind wieder die „ei" bestimmend, wirken auf das Gefühl aber nicht wie das weite Gleiten. Sie stützen die reimenden Wörter Reigen, Steigen, Neigen, ordnen sich ihrem Sinn unter und helfen ihn verdeutlichen. Im „Mensch Krone" kommen derartige Klangwirkungen noch viel mehr zur Geltung. Die Wirkung beruht auf dem Überwiegen eines bestimmten Vokals, auf Alliteretion oder auf der Aufeinanderfolge reimender Wörter. Manchmal werden auch zwei verschiedene Folgen von Reimwörtern verschlungen. Zu dem rein Lautlichen kommt das Rhythmische hinzu. „Regungen in den Seelen der Menschen, im Geist des Lebens und in den Hintergründen des Unerforschlichen verlangen Untergänge, fordern herrische Todesgepränge und Endgesänge, weil sie Neubeginne und Uranfänge im fließenden Blut wittern" (Kr. S. 9 f.). Bestimmend sind hier die langen Wörter; und zwar nicht nur der Gleichklang der letzten Silben bei einigen, son-

dern vor allem ihr rhythmischer Wert, ihre ähnliche Betonung und ihre Stellung in der Satzmelodie.

Die Klangwirkungen geben hier der Prosa etwas von derjenigen Ausdruckskraft, welche im allgemeinen die Poesie vor der Prosa voraus hat.

5. Die emotionale Ausdruckskraft des Rhythmus.

Die Bedeutung des Rhythmus für die dichterische Gestaltung läßt sich am klarsten darstellen durch die Betrachtung zweier Romane: „Der Mensch Krone" und „Johannes". Sie zeigen am deutlichsten einen bestimmten Rhythmus.

„Der Mensch Krone" ist eine Vision des Lebens. Von einer ganz hohen und fernen Warte schauen wir das Leben in seinen irrationalen Bezügen, die Menschen in ihrer Schicksalsverwobenheit. Nicht das Erleben eines einzelnen Menschen steht im Mittelpunkt, sondern das Leben. Wir erleben Seinszusammenhänge in visionärer Schau.

Die Vision formt sich in seltenen Ausdrücken und in einem schweren, hallenden Rhythmus, wuchtig und schicksalsgeladen. Es wird nicht wie im „Johannes" in schlichten, kurzen, gleichmäßig hinklingenden Sätzen erzählt, im „Krone" ist Rhythmus und Gewicht. Die Melodie eines Satzes setzt entweder mit starkem Ton ein, oder sie hat einen kurzen Auftakt, immer aber einen schwer und gehalten verhallenden Abgesang. Die Wortstellung dient jetzt diesem Rhythmus. Meist wird von der gewöhnlichen Wortstellung abgewichen. Manchmal steht das Adverb voran: „Gläubig und mit gedämpften Leuchten zieht es aus seinem jungen Geist Straßen auf und ab" (Kr. S. 11). Häufig finden wir auch Subjekt-Prädikat-Inversion: „Fürchten hätte er sich schon früh müssen, . ." (Kr. S. 11). Jedenfalls ordnet sich die Wortstellung dem fallenden Rhythmus ein. Wie ganz anders würde die gewöhnliche Wortstellung wirken: Er hätte sich schon früh fürchten müssen.

Welche Bedeutung hat der fallende Rhythmus? Vergleichen wir mit ihm einmal den Rhythmus von Klopstocks Ode „Die Frühlingsfeier".

3) Da der Hand des Allmächtigen
die größeren Erden entquollen,
die Ströme des Lichts rauschten und Siebengestirne wurden,
da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen.

5) Wer sind die tausend mal Tausend, wer die Myriaden alle,
welche den Tropfen bewohnen und bewohnten? und wer bin ich?
Halleluja dem Schaffenden! Mehr wie die Erden, die quollen,
mehr wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströhmten!

Diese beiden Strophen genügen zur Veranschaulichung. In beiden Strophen steigt der Rhythmus erst an, in der dritten in einfachen Linien,

in der fünften in flachen Kurven, in beiden liegt aber ein erwartendes Ansteigen zu einem Gipfel voll Jubel und Freude, und dann allmähliches, glückhaftes Absinken.

Das ist das Erleben in der Frühlingsfeier: ein immer wieder neues Aufschwingen zu schwebendem Jubel. Und die abklingenden Verse haben bei Klopstock ganz anderen Sinn als das Fallen des Rhythmus im „Mensch Krone". Bei Klopstock empfinden wir den Aufschwung zu einem Gipfel, von dem dann wieder ein Abstieg erfolgt. Im „Mensch Krone" haben wir keinen Gipfel, sondern ein Fallen in Tiefen. Klopstocks Rhythmus ist Aufschwung, Freude, Jubel, und die abklingenden Verse sind nur ein glückerfülltes Absinken der Seele von Gipfeln schwingenden Jubels, auf denen sie nicht verharren kann, in die Ruhe. Schaffners fallender Rhythmus im „Mensch Krone" ist Absteigen in hallende Tiefen, ist Schwere, ist Schicksalserfülltheit.

Manchmal sind die Sätze ganz kurz. „Die Zeit sieht und begreift. Die Zeit ist wieder reif für ein Opfer. Wie Schwerter sind die Palmzweige bloß geworden. Süchtige Erregung macht die Frühlingsherzen blaß und heiß. „Hosianna!" singen die Kehlen, und die Seelen dürsten nach dem Mysterium des Blutes. Erneuerung ersehnen die Geister. Und selbst die Leiber schmachten nach erschütternden Kunden. Alle wittern sie nach dem edlen Verlorenen. Alle sind sie bereit zu einer heiligen Jagd, sobald das Opfer sichtbar werden wird" (Kr. S. 87). Das kurze steile Fallen des Rhythmus wirkt wie ein Hämmern, oder wie ein schweres Schreiten. Der Rhythmus symbolisiert das nach Entladung Drängen des Schicksals.

Dagegen gibt es Sätze mit lang hinrollendem Abgesang. Während die eben angeführten Sätze eine gewisse Gleichförmigkeit, ein Drängen, ein gleichförmiges steiles Abfallen zeigten, haben diese längeren Sätze ein langsam verhallendes Sinken mit Tonstellen, die mit schweren Wörtern ausgefüllt sind, als kleinen Ruhepunkten. Z. B. „Großartiger Wechsel erfüllt ihm die S e e l e mit machtvoller E i n t ö n i g k e i t und mit dem frommen Mitgehen des Naturkindes, das zu jeder B e s c h e i d u n g und zu jedem A u s b r u c h befähigt" (Kr. S. 12). Ein solches Verhallen ist verhaltene Schwere. Schicksal liegt auch darüber, aber es hat noch Zeit.

Ganz allmählich rückt uns dann der Dichter von unserer hohen visionären Warte herunter, rückt uns ganz nahe an die Menschen heran. Wir befinden uns auf einer Ebene mit ihnen, ja wir sind schließlich in ihnen, in ihrem Erleben. Das geschieht aber nicht plötzlich, nein langsam, fast unmerklich nähern wir uns den Menschen. An die vorhin angeführten, schicksaldrohenden Sätze schließt es sich an: „Da ist nun diese Familie Minnich. Mutter, Tochter, und zwei Jungen. Eine gute Familie, vaterlos, aber von leichten Mutterhänden mutig zusammengehalten, ordentlich gekleidet, ausreichend ernährt und fest in den anständigen Gebräuchen. Das Mädchen, Emilie, wird heute konfirmiert, denn es ist Palmsonntag. Gesittet und mäßig schreitend sah man alle vier

durch das Portal der Heiligen-Kreuz-Kirche eingehen. Zu den eiligen Verspätern gehört man nicht. Alles hat seine Zeit und die Zeit ist Gottes; gebraucht sie mit Würde" (Kr. S. 87). Da ist die Sprache schon ganz einfach, und allmählich wird auch der Rhythmus weniger hallend. „Könnte man nur noch einmal hinsehen. Denn jedesmal, wenn man ihn (Hein Fiete) eine Weile nicht gesehen hat, und man denkt an ihn lange und nach innen und bekommt ihn dann plötzlich vor die Augen — so sieht er anders aus. als man erwartet hat. Und er sieht doch immer gleich aus —: lachend und mit lustigen Flammen in den Augen. Und die Kinder lieben ihn ganz rückhaltlos" (Kr. S. 92). Da haben wir keinen fallenden Rhythmus mehr. Vielleicht sind es auch die häufigen „und", die das Schicksalsträchtige der Sprache durchbrechen helfen. Sie sind emotional und bekommen den Ton von dem gläubigen Erleben der Emilie Minnich. In dem Erleben des kleinen Heinchen nähern wir uns dem Johannesrhythmus, mit dem wir uns gleich näher befassen wollen. „Beim Ertönen der Orgel ist er selig erschreckt herumgefahren; er sitzt zum ersten Mal in einem „erwachsenen" Gottesdienst. Man hat ihm Ruhe bedeutet, und seither trinkt er mit den Ohren in vollen Zügen, horcht mit dem Gefühl in diese steinernen Wölbungen hinauf, ohne daß er hinzusehen wagt, und die schöne Geschichte mit der lastbaren Eselin und den Palmenzweigen füllt ihn wie ein Gesang" (Kr. S. 93).

Je näher wir dem Erleben der einzelnen Menschenseele kommen, desto weiter entfernt sich die Sprache von ihrem visionären symbolischen Klang und umso mehr verliert der Rhythmus das Hallende, die Schwere, das Schicksalschwangere. In diesen Partien gewinnt die Sprache ihren Gehalt und ihren Rhythmus aus der Erlebnistönung der einzelnen Menschen.

Wenn wir dann eine Weile mit ihnen gelebt, die Schwingungskurve ihres ganz persönlichen kleinen Lebens erlauscht haben, dann erscheinen uns die großen Seinszusammenhänge, in die sie verwoben sind, wieder visionär. Es ist ja nicht das Erleben des einzelnen, sondern das Leben selbst, was im Mittelpunkt dieses Romans steht. Das vergessen wir keinen Augenblick.

In dem Roman „Der Mensch Krone" wandelt sich also der Rhythmus, er wandelt sich mit unserm Erleben des Lebens, er fließt unmittelbar aus dem Erleben des Dichters und wird in der Mitteilung dieses Erlebens an uns mit dem inneren Gehalt der Sprache zusammen zum adäquaten emotionalen Ausdruck.

▪

Für den Rhythmus des „Johannes" ist das „und" wesentlich. Immer und immer wieder werden zwei wesensverwandte Wörter mit gleicher grammatischer Funktion nebeneinandergestellt und durch „und" verbunden. „Als der Sommer zu Ende ging und der Herbst kam, zeigte Vink immer mehr ein unruhiges und rauhes Wesen, an welchem jeder auf seine Art zu leiden hatte. Was mich anging, so gefiel es ihm, mich wieder zu kommandieren und zu exerzieren. . . . Er schüchterte mich

streckenweise so ein und verwirrte mich, daß ich gar nicht mehr wußte, wie ich eigentlich zu ihm stand und was ich ihm in Wirklichkeit wert war. Die wenigen Liebkosungen arteten manchmal in Roheiten aus und verursachten auf meiner Seite nasse Augen" (J. S. 151). Es handelt sich hier nicht darum, daß etwas doppelt ausgedrückt wird, sondern die beiden inhaltsverwandten Wörter ergänzen sich und bilden ein Neues. In den visionären Teilen des „Mensch Krone" haben wir dasselbe, nur fehlt das verbindende „und". „Und nun taumelt er, offen vor allen Blicken, seinen steinigen, schmalen Weg heran. Achtjährig ist er, und noch kaum ein Scheinchen um seine junge, rührende Gestalt kündet hier etwa ein früherwähltes Öpferchen an. . . . Laute Töne und blitzende Farben hat seine Seele nicht, und ein leichter, freundlich trauernder Druck liegt immer beschattend auf seinem Hirn" (Kr. S. 11). Im „Pilater" begegnet uns hier und da wie im „Johannes" der doppelte Ausdruck, z. B. „das war eine feine und schöne Dame", oder „ich merkte nun wohl, warum eine Dame fein und vornehm ist und eine andere nicht" (P. S. 193). Aber im allgemeinen herrscht noch durchaus der einfache Ausdruck vor. „Dafür lag ich jetzt schlaflos zwischen meinen Leintüchern und klaubte Gedanken" (P. S. 198). Im „Johannes" würde dafür vielleicht stehen: Dafür lag ich jetzt schlaflos und bekümmert zwischen meinen Leintüchern und klaubte Gedanken. Durch diese kleine Änderung würde der ganze Satz in den Rhythmus des „Johannes" hinübergehen.

Der einfache Ausdruck im „Pilater" ordnet sich rhythmisch durchweg in eine lange flache Bewegungskurve des ganzen Satzes ein. Die einzelnen Glieder haben ja alle syntaktisch verschiedenen Wert, der Rhythmus gleitet gleichmäßig über sie hin. Bei dem doppelten Ausdruck wird der Rhythmus an einer Stelle aufgehalten, weil noch ein syntaktisch gleichwertiges Glied folgt. Im „Johannes" wird durch das verbindende „und" eine kleine schwingende Kurve daraus. Im „Mensch Krone", wo das „und" fehlt, bleibt die Richtung der Kurve die gleiche, es wird nur abgesetzt.[1]) Das Absetzen ohne die Verbindung wirkt be-

[1]) Von hier aus läßt sich auch der Gefühlsgehalt des doppelten Beiworts, des doppelten Ausdrucks überhaupt, beleuchten. Durch das Aufgehaltensein des Rhythmus, sei es durch die Unterbrechung, sei es durch das schwingende „und", gewinnt der betreffende Ausdruck einen Gehalt, der über seinen logischen Inhalt hinausgeht, während der einfache Ausdruck, der sich dem einfachen Satzrhythmus einordnet, leicht nur den logischen Inhalt besitzt. Es kann natürlich auch anders sein und auch das doppelte Beiwort nur eine präzisierende logische Wirkung haben, weil der Gefühlston nicht nur vom Rhythmus abhängt. Der doppelte Ausdruck des „Johannes" ist nicht eine begriffliche Steigerung des ersten Ausdrucks durch den zweiten, ist nicht eine Art Hendiadyoin, sondern es entsteht aus den beiden logischen Begriffen ein neues Ausdrucksgebilde, das der emotionalen Sphäre angehört. Da wirkt das Rhythmische stark mit. Das Überwiegen des einfachen Ausdrucks im „Pilater" und des doppelten Ausdrucks im „Johannes" macht sicher einen großen Teil des wesenhaften Unterschiedes zwischen den beiden Romanen aus. Am „Pilater" fällt uns nichts besonderes auf, während man bei den Johannesromanen das Gefühl hat, daß „irgend etwas daran ist".

deutend schwerer, so wie das den schicksalhaften Stellen des „Mensch Krone“ angemessen ist. Im „Johannes“ bedingt das verbindende „und“ einen leicht hinfließenden, schwingenden Rhythmus. Zwar ist der Rhythmus nicht nur abhängig von dem Klangwert der zusammengefügten Silben, sondern auch vom Gehalt. Die Wirkung des „und“ beruht aber auch nicht bloß auf der Einschaltung einer unbetonten Silbe; sein emotionaler Gehalt kommt hinzu. Die Verschiedenheit des Gehalts bei Verbindungen mit und ohne „und“ haben wir an anderer Stelle schon erkannt. Durch Klangwirkung und emotionalen Gehalt bedingt das „und“ den leicht hinfließenden, schwingenden Rhythmus im „Johannes“.

Diesem Rhythmus ordnen sich andere Formen ein. Und zwar ist es vor allem das „en“. Das deklinierte Präsenspartizip und Konstruktionen mit „zu“ oder „um zu“ plus Infinitiv bringen vielfach den charakteristischen Ton dieses „en“. Durch häufige Verwendung des Plurals tauchen eine ganze Menge weiterer „en“ auf; es hat ja dann nicht nur oft das Substantiv die Endung „en“, sondern meistens auch die Beiwörter und immer das Verb. „In kleinen lieblichen Zügen begann sie, sich mir zu schenken, . . .“ (J. S. 262). „Da sich alle Triebe und Erwartungen nur noch auf sie richteten, zog in mein Sinnenleben (nicht Sinnesleben!) eine starke Ruhe und Einheitlichkeit ein, und die Überspannungen, die mir eine Zeitlang so zu schaffen gemacht und mich geschwächt hatten, beruhigten sich“ (J. S. 263).

Es finden sich viele Formen auf „nis“, z. B. steht fast immer Besorgnis statt Sorge, Bitternis statt Bitterkeit, Bewandtnis, Begebnis, Wagnis usw.; auch diese Wörter ordnen sich durch ihre Mehrsilbigkeit und die Art ihrer Betonung dem schwingenden Rhythmus leicht ein. Sie haben den Ton nur auf einer Silbe. Die anderen Silben sind vollkommen tonlos, tonlos, d. h. akzentfrei; die Silbe „nis“ ist wohl klingend im musikalischen Sinne, ebenso wie das „en“, klingend im Gegensatz zu solch scharfen tonlosen Silben wie „haft“ oder das „tete“ im Singular des Imperfekts mancher Verben, z. B. kettete. Das Überwiegen solcher scharfen Silben, gleichviel ob betont oder unbetont, würde ein Stakkato hereinbringen und einen ganz anderen Eindruck erwecken, als die Fülle der tönenden Silben hier im „Johannes“. Im „Johannes“ hat die klingende Silbe den Vorzug vor der scharfen, die im Ton leichtere vor der schweren. So hat z. B. auch das Suffix „ung“ bei der Möglichkeit des Wählens den Vorrang gegenüber „heit“ und „keit“. Es heißt, um ein Beispiel zu nennen, „Überspannungen“ statt „Überspanntheiten“, wie es vielleicht im „Wunderbaren“ heißen könnte. Rhythmus und Klang der Sprache im „Johannes“ enthalten so eine Anspruchslosigkeit, eine Ungewichtigkeit. Ich meine das durchaus positiv, meine nicht das Fehlen von Anspruch und Gewicht. Es klingt alles so schlicht, so einfach, so selbstverständlich, so gleichmäßig bedeutend — unbedeutend. Das Schwerste steht neben dem Freudigsten und erhält kein besonderes rhythmisches Gewicht. Die Johannesromane

stellen das Erlebnis eines Menschen dar, dem seine Schicksalsverbundenheit im Blute liegt, und der trotzdem gläubig und offen in die Welt schaut. Über dem ganzen liegt der Ton: Die Welt ist so gut und das Leben so lieb, und ich bin ein unbedeutsames bedeutendes Teilchen darin. Und „Schmerzen müssen stark sein. Schmerzen müssen lächeln können. . . . Wenn sie an ihren Orten wieder ankommen, wird sie niemand kennen, . . . weil sie genau so aussehen — die Schmerzen! — wie des Lebens allerhöchste und wonnigste Freuden“ (Kr. S. 269). Das ist das Erlebnis der Johannesromane, das sich in alles Gestaltwerden ausstrahlt bis in den Rhythmus hinein.

6. Der Ausdruckswert des verbalen und des nominalen Stils.

Man unterscheidet nach der Wortwahl einen nominalen und einen verbalen Stil. Der nominale Stil hat den Vorzug der Kürze, der Dinghaltigkeit im Gegensatz zu der Zeithaltigkeit des Verbums, des „Zeitwortes“. Der verbale Stil hat den Vorzug größerer Frische und Lebendigkeit und Abwechslung. Er wirkt gemütlich im Vergleich zu dem schwereren und dadurch unter Umständen wuchtigeren nominalen Stil. Manfred Hausmann z. B. nähert sich dem Typus des verbalen, Binding dem Typus des nominalen Stils. Aber der nominale Stil trägt auch das Merkmal des Statischen. Darum ist er der Stil der Impressionisten, die das Zuständliche sehen und festhalten. Bewegung, Leben, Dynamik kommt allein vom Verbum.

Darum kann Schaffner auf das Verbum nicht verzichten. Es ist doch ein Weltbild voller Spannungen, voller Dynamik, dauernder Fluß, es ist Ablauf, Geschehen, ein immer bewegtes, Geschicke brauendes, drängendes Leben, das ihn zur Gestaltung treibt. Er braucht viele Verba, leitet sogar noch Verba von Substantiven und Adjektiven ab. Aber trotzdem können wir seinen Stil nicht einfach verbal nennen. So gemütlich ist das Leben nicht, daß es so hübsch ruhig dahinplätschern könnte. Und zudem ist das flektierte Verbum, indem es ein Geschehen in einer Zeit angibt, zu sehr zeitgebunden, es drückt, im Vergleich zum Nomen, zu sehr eine Zufälligkeit, eine Einmaligkeit aus. Es gibt aber zuviel Zeitloses, Wesenhaftes, Zuständliches, als daß alles in einen sogenannten verbalen Stil eingehen könnte.

So finden wir bei Schaffner auf der anderen Seite eine Annäherung an den nominalen Stil. Das ist von zweifacher Bedeutung. Einmal wird der Zeitlosigkeit Rechnung getragen. Wir finden eine überaus häufige Anwendung des Partizips, besonders des Präsenspartizips. Das Partizip drückt eine zuständige Tätigkeit aus: das Verbum an sich gibt Tätigkeit oder Bewegung wieder; die Partizipalform des Verbums ist zeitlich neutral, zeitlos, zuständlich. Die Partizipien wirken daher wie verhaltene Energien, z. B. „widerstehende Untiefen“,

„ein wallender, ballender Vorgewitterhimmel". Solche Ausdrücke haben vom Verbum die Dynamik, vom Nomen die Zuständlichkeit. — Wir erinnern uns auch an die vielen Adjektivbildungen auf „ig" und „lich", die nicht nur von Substantiven, sondern auch von Verben abgeleitet werden, und deren häufige Weiterbildung zu Abstrakten durch „heit" und „keit", z. B. angrifflich, widersetzlich. Dann fanden wir die Ersetzung des Infinitivs durch Substantivbildungen mit dem Präfix „Ge", Gelärme, Gestreite, und wir stellten fest, daß diese Substantive konkreter, zuständiger waren als die entsprechenden Infinitive. Auch gehört hierher eine häufig wiederkehrende Konstruktion mit „es gab", oder „es herrschte"; z. B. „und es gab bittere Heulereien" (J. S. 255). Da wird auch nur die Stimmung gefangen; die anderen Beziehungen, die das Verbum ausdrückt, in bezug auf Person und Zeit, sind Nebensache.

Zugleich dienen die zahlreichen Partizipien (die vielen Beiwörter überhaupt) der Verkürzung und Verdichtung des Ausdrucks. Nebensätze können auf diese Weise in ein Wort gefaßt werden. Nun dürfen wir bei Schaffner allerdings nicht allzusehr die formale Verkürzung betonen, denn das ist nicht die Hauptsache. Wenn ich z. B. sage: Ein kläglich piepsendes Vögelchen saß vor meinem Fenster, so ist das eine Verkürzung des Satzes: Ein Vögelchen, das kläglich piepste, saß vor meinem Fenster. Derartige Verkürzungen sind es aber nicht, die uns bei Schaffner das Gefühl der Dichtigkeit des Ausdrucks geben. Natürlich ermöglichen die vielen Beiwörter und besonders die Partizipien eine kurze Ausdrucksweise, aber gleichzeitig taucht der emotionale Gehalt auf, und dieser vor allem ist es, den wir als Dichtigkeit wahrnehmen. Es ist ja längst nicht das Gleiche, ob ich sage: „Widerstehende Untiefen" oder „Untiefen, die allem widerstanden"; und „Frieda brachte ihren verheimlichten Bauch würdig angetragen" (Gr. E. S. 370) oder „Frieda brachte ihren Bauch, den ihr Gebaren verheimlichte, würdig angetragen." So haben wir bei Schaffner einen Stil, der weder ausgesprochen nominal noch ausgesprochen verbal ist. Es ist auch in den einzelnen Werken etwas verschieden. Wenn wir z. B. „Das Wunderbare" und „Johannes" vergleichen, so hat von den beiden „Das Wunderbare" nominaleren, „Johannes" verbaleren Charakter. Das hängt mit der Art des Erlebens zusammen. Johannes erlebt das Geschehen, während das bewußtere Erleben des Claus Tribius das Erleben der Zusammenhänge möglich macht.

7. Zusammenfassung und Ausdeutung.

Um die Ergebnisse unserer Untersuchung nochmals zu beleuchten, wird ein Vergleich mit Josef Ponten fruchtbar sein. Für die „Studenten von Lyon" ist der Besuch bei Calvin ein ungeheures Erlebnis. Die Persönlichkeit Calvins macht einen solchen Eindruck auf sie, daß sie diese Gnadenstunde als Sendung empfinden. Diese Stelle des Ro-

mans hat also unbedingt starken Erlebnisgehalt, — wie wird dieses Erlebnis bei Ponten gestaltet?

„Das war also Calvin! Was für vorgefaßte, was für falsche Meinungen man doch von großen Männern haben kann! . . . Calvins Gesicht aber war lang und schmal — oh wie lang, schmal, dünn und fast gläsern zerbrechlich war der Kopf, und nach unten hin verlängerte ihn ein schwarzer Bart, seilähnlich dünn und lang und offenbar oft von nervösen Händen ausgezwirbelt und dünner als er von Natur schon war. Als der Hustenanfall vorüber war, hatte Calvin nasse Augen von der körperlichen Erschütterung. Aber was für Augen hatte er! Nicht die lebensprühenden Farels, sondern Augen wie von Geist und Tod und Jenseits glühend, hell und groß, in dunkeln Höhlen liegend, auffallend nah beieinander stehend, was seinem Gesicht etwas Kindliches gab, und getrennt durch eine lange, sehr lange, sehr dünne Nase, deren Ende krankhaft gerötet war. Hätte man nicht denken sollen, Calvin, dieser Herr der halben Christenheit, habe einen dünnen scharfen, gleichsam mit einem Messer aufgeschnittenen Mund, gleichsam einen Cäsarenmund, den Mund derjenigen, die in Willensanstrengungen oft die Lippen zusammenpressen? Aber nein, Calvin hatte einen zarten, feingeschwungenen, fast kindlichen Mund, gar ein wenig üppig war er, und die Oberlippe ließ einen Amorbogen ahnen — es war eher der Mund eines Leidenden als eines Befehlenden. Zwischen dem sehr dünnen Schnurrbarte und dem langen Barte, der in Strähnen am Ende der mageren Wangen anlief und erst allmählich ein Bart wurde, lag der rote Mund wie eine lebensvolle Oase. Seine Stirn, sehr weiß, sehr weit vorgewölbt, mit scharfen Knochenrändern gegen die Augenhöhlen abschneidend und in gerader Flucht in die lange Nase herabsteigend, war die eines Denkers und eines Kindes zugleich, rein und hell. Und die Augen paßten zu dieser Stirn, etwas Unbeirrbares war im Blicke, aber das Gewinnende an den Augen war ein gewisser Ausdruck des Leidens. Das Schönste, das Schönste an ihm aber waren die Hände, lange, ganz unverhältnismäßig, fast unnatürlich lange Hände, von leicht zitternder Beweglichkeit in den Knöcheln der Finger, das Edelste, was der Schöpfer an Menschenhand erdacht hat. So lagen sie auf den Lehnen des Holzstuhls.

Es war gewiß an ihm, das Schweigen zu brechen und zuerst zu sprechen, die Studenten saßen mit verhaltenem Atem vor dieser, ganz und gar nicht ihrem vorgefaßten Bilde entsprechenden und doch, wie sehr! imponierenden Erscheinung von menschlicher Größe. . . . Jetzt sagte Calvin: ‚Unterrichtet mich mit zwei Worten‘ “ (J. Ponten: Studenten von Lyon, Stuttgart 1928, S. 37 ff.).

Wie ganz anders als Schaffners Sprache klingt diese Schilderung Calvins! Sie ist ein Meisterstück der Stilkunst, durchdacht und bis ins Feinste durchgefeilt im sprachlichen Ausdruck. Aber emotionaler Gehalt ist nicht darin, nirgends begegnet uns ein „Stichwort“. Die Sprache ist ganz logisch, alles ist klar, scharf und so begrifflich genau,

wie nur etwas sein kann. Und doch haben wir das Gefühl, daß auch diese Sprache Kunst ist. Wir könnten Pontens Sprache mit Kristall vergleichen, so durchsichtig klar und auch so kühl ist sie; und sie steht so hoch über dem Alltäglichen wie Kristall über gewöhnlichem Glas. Schaffners Sprache ist wohl klar im Sinne von deutlich, treffend, aber sie ist nicht durchsichtig wie Kristall, immer steht mehr dahinter als der bekannte Begriff, und sie ist warm. Pontens Sprache ist wie Kristall, das man feilen und schleifen kann, Schaffners Sprache wie eine Quelle, die dauernd aus einem Grund hervorquillt und strömt. Der Grund, aus dem es quillt und fließt, ist das Leben.

Schaffners Kunst steigt hinab in Seelengründe, im Erlauschen wird die Gestalt; im Erfühlen wird die Sprache emotional, die Sprache wird aus dem Erleben heraus geboren. Das Erleben, nämlich das Leben, wird in dem Augenblick erfaßt, in dem es an die Oberfläche tritt. Wir stellten diesen von Walzel definierten Erlebnistyp unserer Untersuchung als für Schaffner bezeichnend voran; rückschauend können wir deutlicher erkennen, wie organisch alle Züge des Gestaltens, sowohl im Aufbau als auch in der sprachlichen Gestaltung dieser schöpferischen Erlebnisform entspringen.

Pontens Sprache dagegen werden wir verstehen als die Sprache eines Dichters, der nicht in Seelengründe hinabsteigt, sondern dessen Erleben durch die Gestaltung in eine Schicht emporgehoben wird, wo es von dem Drängenden, Ursprünglichen abrückt und einen „abstrakteren begrifflich vereinfachenden Ausdruck findet".

Schaffners Haltung ist eine Erfühlhaltung im Sinne von Pongs. Mit dem Erfühlen ist gemeint ein Eintauchen in die kosmischen Beziehungen unseres Daseins, in die kosmische Verwobenheit allen Lebens. Der schöpferische Akt der Erfühlung ist ein Lauschen und Offensein, ein Weitwerden der Seele im Aufnehmen im Gegensatz zum schöpferischen Akt der Beseelung, dem Weitwerden der Seele im Übertragen, dem Übertragen der eigenen Leidenschaft und Aktivität auf Dinge der Umwelt. Das Erfühlte ist das Kosmische, nicht der naturwissenschaftliche Kosmos, sondern das Leben.

Die Erfühlhaltung zeigte sich in den großen Zügen der Gestaltung. Nirgends fanden wir das eigene Ich des Dichters, überall nur das Leben und Menschen in diesem Leben. In der Gestaltung der Menschen, der Natur und in der Gesamtkomposition, im ganzen Ton der Werke offenbart sich diese Erfühlhaltung.

Ihr entspringt auch die sprachliche Formung, die Art des metaphorischen Gestaltens. Das erfühlende Eintauchen in die Zusammenhänge des Lebens ist es, was in einem dauernden Sich-Anverwandeln der Sprache den gehaltentsprechenden Ausdruck sucht. Es findet ihn in Formen, die mehr besagen als ihr logischer Inhalt, denen das Geheimnisvolle und Irrationale, das sich nicht mit logischen Begriffen nennen läßt, als Gefühlston anhaftet.

In der sprachlichen Gestaltung erkennen wir das Gleiche wie vorher in den großen Zügen: das Erleben des Lebens, das sich in Worte umsetzt.

Mit der Erlebnisform, die wir als für Schaffner charakteristisch bezeichneten, könnte an sich auch eine Beseelhaltung verbunden sein. Es könnte das Erleben des eignen Ich, das Überströmen auf die Umwelt sich unmittelbar in Worte umsetzen. Die Art des Verhältnisses von Gehalt und Gestalt (das unmittelbare Formwerden) und die Erfühlhaltung (das Erlauschen des Lebens), diese beiden Momente erklären in ihrem Zusammentreffen das Wesen von Schaffners Kunst.

In der Untersuchung über die sprachliche Gestaltung sind wir von der Verwendung der Sprache in der logischen und der emotionalen Sphäre ausgegangen. Wir betonten immer wieder den emotionalen Gehalt der Sprache. Rückschauend wird uns das Emotionale auch in den großen Zügen der Gestaltung erscheinen. In der Charakterisierung z. B. würde einer logischen Gestaltungsweise eine scharfe, eindeutige Charakterzeichnung entsprechen. Die gibt Schaffner aber gerade selten. Viel lieber zeigt er uns das Wesen seiner Gestalten durch die Erlebnistönung. Da steht dann alles zwischen den Zeilen und wird uns gefühlsmäßig deutlich. Und immer wieder begegnete uns das Stichwort. Auch in den großen Zügen der Gestaltung wirkt dasselbe, was wir in der Sprache das Emotionale genannt haben.

Dritter Teil.

Die Verschiedenheit der Gestaltung in den einzelnen Werken.

1. Unterschiede die aus der Entwicklung des Dichters zu erklären sind.

Die Entwicklung, die der Dichter genommen hat, zeigt sich natürlich in der Gestaltung, und die Verschiedenheit der einzelnen Werke ist teilweise so zu verstehen, z. B. der Unterschied zwischen „Konrad Pilater“ und den Johannesromanen, die stofflich sehr verwandt sind. Die Sprache im „Pilater“ besitzt noch nicht die gleiche emotionale Ausdruckskraft wie in den reifen Romanen. Das „Stichwort“ fängt erst an. Dadurch ergibt sich für den „Pilater“ ein ganz anderer Ton als für den „Johannes“. Der Ton im „Pilater“ läßt sich bezeichnen durch die Frage: Was geschieht und wie stellt sich Konrad dazu? Der Ton des „Johannes“ dagegen wird charakterisiert durch die Frage: Wie erlebt Johannes sich und das Leben? So stellt sich der Unterschied von außen gesehen uns dar. Der innerste Grund dafür ist darin zu suchen, daß im „Pilater“ die Seele noch nicht so weit ist wie im „Johannes“. Im „Pilater“ zeigt sich ein noch ganz unbewußtes Ahnen um kosmische Beziehungen, ein Ringen darum. Wir spüren einen dumpfen Drang: tiefer, weiter! es gibt noch mehr! Aber es begegnet uns noch nicht das gefühlsmäßige Haben von Schicksalsverwobenheit und Daseinszusammenhängen, das sich in der Gestaltung der Johannesromane ausprägt.

Wir können uns aus der Entwicklung den Unterschied zwischen den frühen und den späteren Werken erklären, wir können so z. B. teilweise den Unterschied zwischen der Erzählung „Die Heimat“ und deren späterer Fassung „Elise Hermann“ verstehen, aber damit ist erst das Wenigste geklärt.

2. Die Verschiedenheit der Tonarten.

Die Behandlung des Rhythmus stellte die große Verschiedenheit der Tonarten im „Johannes“ und im „Mensch Krone“ heraus. Mit „Tonart“ meine ich den gefühlsmäßigen Gesamteindruck; ähnlich wie in der Musik die Gefühlslage eine verschiedene ist in Dur und in Moll, in C-Dur eine andere ist als in A-Dur, so ist auch die Gefühlslage in den einzelnen Romanen Schaffners eine verschiedene. Im Ton ähnlich wie „Mensch Krone“ ist „Ivonne Leleu“; dieser kurze Roman aus den drei Frauenromanen „Ihr Glück, ihr Elend“ ist fast so drängend und schick-

salsschwer wie „Der Mensch Krone". Die andern beiden Frauenromane sind auch schicksalhaft, aber gedämpfter im Ton, die Sprache ist nicht so schicksalsträchtig. Schicksalsträchtig, aber dabei freundlich und launig, ist der Ton in den „Kindern des Schicksals". Der Ton des „Dechant von Gottesbüren" klingt stellenweise daran an, aber es ist nur ein Anklingen, nicht das Gleiche. Sprudelnd und komisch wirkt der Humor in der „Schürze" und im „Schweizerkreuz", derbkomisch und phantastisch im „Boten Gottes", freundlich und verhalten in den „Irrfahrten des Jonathan Bregger". Das alles ergibt einen verschiedenen Ton, den man kaum für jedes einzelne Werk mit einem Merkmal deutlich bezeichnen kann.

Die Art der Verschiedenheit im Gestalten läßt sich am besten veranschaulichen an den drei Romanen: „Das große Erlebnis", „Das Wunderbare" und „Die Weisheit der Liebe". Sie stellen dasselbe Problem dar: die Kräfteströmungen zwischen den beiden Polen, dem schöpferischen und dem naturhaften Prinzip. Dieses Problem kehrt in allen Romanen wieder, aber in diesen dreien steht es im Mittelpunkt. Sie zeigen, daß dieselbe Gesetzmäßigkeit des Lebens, die Suche des schöpferischen Prinzips nach dem zu Erfüllenden und die Suche der zu erfüllenden Kraft nach ihrer schöpferischen, für alle Menschen und alle Bildungsschichten gilt. Trotz dieser Gleichheit führt der verschiedene Erlebnisgrund zu völlig verschiedener Gestaltung und zu völlig verschiedenem Ton.

In der „Weisheit der Liebe" erleben wir das Problem bei einfachen, schlichten, gesunden und triebhaften Menschen, die den Kräften des Lebens gehorchen, ohne sie zu durchschauen. Der Rhythmus bewegt sich in flachen, wenig geschwungenen Kurven in den Tiefen des Blutes, und die Tonart des Romans ist von dorther bestimmt.

Im „Wunderbaren" erleben wir dasselbe Problem in einer neuen und weiteren Perspektive, in der Beziehung von Mensch, Freiheit, Gott. Und zwar erleben wir es an Menschen einer höheren Bildungsschicht, deren Bewußtsein auch noch in die tieferen Seelenschichten hinabreicht und die für feine und feinste Beziehungen ein Witterungsvermögen haben, das fast schon an Bewußtheit grenzt. Zudem erzählt Claus Tribius aus der Erinnerung; durch den zeitlichen Abstand von dem Erlebten ist dieses klarer und noch deutlicher ins Bewußtsein erhoben. Aber es bleibt alles tiefstes Gefühl. Ein wissender Ton, der Gefühlstiefen ertastet und doch Gefühl bleibt, bestimmt Rhythmus und Tonart des „Wunderbaren".

„Das große Erlebnis" wird von Menschen der gleichen Bildungsschicht mit ebenso fein ausgeprägtem Seelenleben erlebt. Es ist nicht aus der Erinnerung geschrieben, sondern das Erleben spielt sich im Augenblick des Erlebens vor unsern Augen ab; aber es ist ganz bewußt. Dem „Großen Erlebnis" haftet der Ton des Rationalen an.

Wenn wir den Unterschied zwischen diesen drei Romanen deut-

licher in der sprachlichen Gestaltung erfassen wollen, brauchen wir nur die Schilderungen seelischer Zustände miteinander zu vergleichen.

Bei den Menschen in der „Weisheit der Liebe" vollzieht sich, ihrem wenig differenzierten Gefühlsleben entsprechend, alles Erleben nur halbbewußt. Ihr Bewußtsein vermag nur bis in die elementaren Erlebnisschichten vorzudringen; die tieferen sind wohl vorhanden, aber sie können nur dumpf und in Gefühlskomplexen erahnt werden. Auch alle irrationalen Bezüge des Lebens sind vorhanden. Aber wo sie durchleuchten, sind sie nur uns fühlbar, während die Romangestalten zwar in ihnen leben, aber sich dessen nicht bewußt sind, nur eine leise, instinktive Witterung davon haben, instinktiv und triebhaft darauf reagieren. So wird uns z. B. die Beziehung zwischen Emil und Meta Felgentreu deutlich, wenn Schaffner sagt, daß Meta nicht unberührt bleibt unter Felgentreus Blick, „der ganz unehemännisch halb knabenhaft bewundernd, halb sehnsuchtsvoll erzürnt ihre in sich selber ruhende Gestalt fast wie ein immer noch nicht ergriffenes Lebenswunder umwarb" (W. d. L. S. 11). Aus dem Wortlaut geht hervor, daß die Beiden dies zwar irgendwie fühlen, aber nicht darum wissen und ihr Gefühl auch nicht zu deuten vermögen. Immer wieder kommen Ausdrücke vor wie „irgend etwas Unbefriedigendes", „ein gewisses kämpfendes Gefühl", „eine dumpfe Trauer" usw., die in dieser Allgemeinheit sicher nicht feine Differenzierungen der tieferen Seelenschichten bezeichnen, sondern das, was diese Menschen fühlen, so dumpf und allgemein, so unbestimmt, wie sie es erleben können. Bezeichnungen wie „verwirrt", „verstört", „verloren", „ein undeutlicher Wirrwarr von Gedanken" und die häufige Verwendung des Wortes „unbewußt" sind deutlicher Ausdruck für die Halbbewußtheit des Erlebens.

Dieser Halbbewußtheit und Triebhaftigkeit entspricht es auch, daß uns das Erleben viel mehr durch Lebensäußerungen als durch eigentliche Schilderung des seelischen Zustandes bewußt wird. Z. B. beugt sich Alma in ihrer Befangenheit Felgentreu gegenüber aufmerksamer über ihre weißen Schuhe. Daß Felgentreu seine Pfeife zerbricht, seine gestickten Pantoffel irgendwohin von sich wirft, die Kanarienvögel halbversorgt stehen läßt, seine Sachen herumwirft und endlich zum Frühschoppen geht, daß er Almas Zornesmahlzeit ohne ein Wort der Mißbilligung ißt, daß er ihr eine Zigarette anbietet und dergleichen Kleinigkeiten mehr, das alles spiegelt seinen inneren Zustand deutlicher wieder, als es ausführliche Schilderungen vermöchten. Solche Reaktionshandlungen und vor allem auch Veränderungen in der körperhaften Erscheinung zeigen uns das halbbewußte Seelische.

Auch im „Wunderbaren" kommen Reaktionshandlungen vor, noch häufiger Schilderung des Seelischen durch die körperliche Erscheinung, besonders durch den Ausdruck der Augen, aber dort hat das alles eine ganz andere Bewußtheitstönung und erscheint viel differenzierter. Es schwebt eben ein wissender Ton über dem Ganzen. So z. B. in folgender Stelle: „Aber auch Holsten erschien mir von dieser Stunde an in

einem neuen Licht. Ein romantischer Zauber webte um seine Gestalt. Wenn er nicht geradezu geliebt war, so umgab ihn doch eine Verehrung, der Idealismus eines Frauenherzens, worin vielleicht noch eine stärkere und tiefere Leuchtkraft webte. Unausgesetzt mußte ich ihn daraufhin betrachten. Jede seiner Äußerungen schien mir jetzt noch weitertragend, beziehungsreicher, denn jetzt hing auch etwas von meiner Mutter daran, und der Ring, in welchem wir standen, breitete sich zur Aura aus, ließ Geister und Beziehungen ahnen und zog nun schon Kräfte aus anderen Reichen" (Wu. S. 94 f.). In dieser Gefühlslage schwingt das Erleben, das im „Wunderbaren" Gestalt gewinnt. Diese Gefühlslage ermöglicht es Schaffner, Letztes und Tiefstes durch ein Stichwort uns ahnend erfassen zu lassen, und es begegnet uns eine Feinheit und Differenziertheit der Gefühle, die in immer neuen Stichworten ihren treffenden Ausdruck finden. Vor allem sind es hier Abstraktbildungen, Konkretisierungen und Beiwörter, die zur Verdeutlichung des Seelenzustandes sich einstellen.

Eine sehr differenzierte Gefühlsschicht ist auch im „Großen Erlebnis" gestaltet, aber nicht als ein wissendes Gefühl, sondern als ein gewußtes Gefühl. Daraus ergibt sich ein rationaler Ton. An Stelle des unmittelbaren, gefühlsmäßigen Erlebens treten Reflexionen. Seelische Erscheinungen werden oft einfach benannt, z. B.: „Karoline ging trotzdem aus. Sie war verstimmt. Ihre Augen blickten kriegerisch. In ihrem Innern sah es ungereimt aus. Sie hatte ja ernsthaft angefangen zu denken, und diese Fähigkeit ist einstweilen noch nicht zum ungeteilten Vergnügen der Menschheit erfunden. . . . Es war Sonnabend, und Karoline befand sich auf dem Weg zum Markt. Still und mißtrauisch geworden, blickte sie in das Straßenleben" (Gr. E. S. 152). Statt des Stichworts begegnen uns Wörter in Anführungszeichen, die so noch einen besonderen Bewußtheitston erhalten. „Es roch nach „Tragik" und tönte nach Bedrohung" (Gr. E. S. 190). Der Dialog ist hier nicht eine zufällige äußere Form, sondern viel Erleben vollzieht sich rational in Rede und Gegenrede. Das Rationale macht sich auch bemerkbar in der Satzkonstruktion, in großen Folgen langer Sätze, die nicht einfache Satzverbindungen, sondern kunstvolle Satzgefüge darstellen, und in welche die logischen Abhängigkeitsverhältnisse hineingewoben worden sind. Solche Gefüge finden wir in der „Weisheit der Liebe" nirgends; sie entspringen nicht einem starken, drängenden Gefühl, sondern einer zu mindest starken Beteiligung der Verstandestätigkeit. Auch Bilder zeigen diese rationale Bewußtseinslage, verhältnismäßig zahlreiche Vergleiche, denen man die absichtsvolle Analogie deutlich anmerkt.

▪

Solche Verschiedenheiten lassen sich nicht aus der Entwicklung der Gestaltungskraft des Dichters erklären. Sie müssen einen anderen Grund haben.

Bei der Weite und Tiefe und Fülle seiner Veranlagung schaut

Schaffner die verschiedensten Gründe des Lebens. Immer wieder wird das Leben in einer anderen Bewegung erfaßt. Schon durch diese Spannweite ist eine gewisse Verschiedenheit bedingt. Es kommt hinzu, daß Schaffners eigenes Lebensgefühl genau so dynamisch ist wie das Weltbild, welches wir in der Dichtung sehen. Das zeigt sich schon in dem Wandertrieb, dem Trieb in die Ferne, der Heimatlosigkeit in bürgerlichen Verhältnissen. Innerlich äußert sich das wohl in rhythmischen Lebensphasen. Ich meine das so: Schaffner ist nicht nur ein gefühlsmäßig erlebender Mensch mit einer reichen Traumwelt, sondern auch ein scharfer Denker; je nach der Rhythmik der Lebensphase kann die eine gedanklicher, die andere gefühlsmäßiger, die eine gedrängter und unruhvoller, die andere abgeklärter und mehr ruhig schauend, die eine schmerzensreicher, die andere freundlicher sein. So erkläre ich mir die geistreiche Dialektik im „Großen Erlebnis“ gegenüber dem ganz Instinktiven in der „Weisheit der Liebe“. So erkläre ich mir auch die Reinigung vom Spekulativ-Gedanklichen und den positiven Ausgang in der zweiten Fassung des „Wunderbaren“. Auf diese Weise kommen diese verschiedenen Tonarten — fast jeder Roman hat eine andere — zustande. Alle diese Verschiedenheiten haben mit der Chronologie der Werke nichts zu tun, sie können nur zusammenhängen mit der Dynamik des Lebensgefühls, der Rhythmik der Lebensphase.

Wir haben uns bisher bemüht, uns in die Kunst des Gestaltens bei Schaffner hineinzuversetzen, ohne Werturteile zu fällen; nur ganz schlicht und einfach festzustellen, was ist. Ich möchte auch nicht in einer anmaßenden Kritik Werturteile aus der Begriffssphäre Gut — Schlecht an die einzelnen Werke herantragen. Denn wo wäre der Maßstab für objektiv gültige Urteile in dieser Begriffssphäre? Da urteilt doch das Gefühl, und das ist stark von der eignen Veranlagung abhängig und sagt vielleicht jedem etwas anderes. Wir müssen zugeben, daß die einzelnen Werke Schaffners künstlerisch nicht gleichwertig sind; aber das sind sie bei keinem Dichter, auch nicht bei Schiller oder Goethe. Für mein Empfinden gibt Schaffner sein Ursprünglichstes und Persönlichstes dort, wo seine Werke am unmittelbarsten Ausbrüche des Lebens sind, wo alles zu einem großen und starken Erleben sich verdichtet und frei von allen gedanklichen Auseinandersetzungen etwas so Unmittelbares, Feines, Inniges entsteht, wie z. B. die Johannesromane.

3. Der Humor.

Widmen wir noch eine besondere Betrachtung dem Humor, der auch Verschiedenheiten in der Gestaltung bewirkt.

Volkelt leitet den Humor aus der Komik ab und sieht in ihm die mit weltanschaulichem Gehalt durchdrungene subjektive Komik. Bei Schaffner möchte ich umgekehrt den Humor aus seiner Weltanschauung ableiten, die mit Komik sich paaren kann.

Voraussetzung für Humor ist eine ganz weite und tiefe Lebensschau und die Fähigkeit, sich über das Leben und auch über sich selbst

zu erheben. Im Humor liegt Lächelnkönnen über Kleinheiten und Nüchternheiten und Schwächen des Lebens, ein Lächelnkönnen auch über Schweres.

Wir finden bei Schaffner viele mit „übrigens" eingeleitete Sätze. Nach solch einem „übrigens" das so „nebenbei" klingt, wird oft Wichtiges gesagt. „Jetzt ist sie von den ersten grünen Spitzen überrieselt, und sie haben ein Licht wie der Ring am Finger seiner Mutter. Die Mutter geht übrigens nie in die Kirche; sie erklärt, was der Pastor da sagt, das weiß sie alles alleine. Auch das erfüllt ihn mit Bewunderung und Ehrfurcht, denn außer ihr wüßte er wirklich keine Frau zu nennen, die so aussieht, als wüßte sie alles alleine" (Kr. S. 25). Auch die vielen mit „nachher" beginnenden Sätze können einen besonderen Sinn haben; nicht jedes „nachher" ist nur temporal gemeint, z. B. endet die Schilderung von Henrys wildem Ausruf und finsterm Schweigen, nachdem Ivonne ihm ihre Mutterschaft mitgeteilt hat, folgendermaßen: „Aber auch, als sie wieder reden und sogar bitten und schmeicheln konnte, war nicht mehr aus ihm heraus zu bekommen. Nachher liebten sie einander wie noch nie" (I. L. S. 115 f.). In diesem „nachher" liegt gleichzeitig: Es hatte wohl nicht viel auf sich mit Henrys Verhalten.

Manchmal verbindet Schaffner Gedanken in folgender Art: „Sie nahm seine Liebe entgegen, und sie nahm Leleus Fußtritte entgegen, und das ganze Leben nahm sie entgegen" (I. L. S. 114). Das bedeutet eine Gleichsetzung, eine Gleichwertung, für Ivonne's Verhalten ist das alles gleich: „Es muß wohl alles so sein". Durch die Inversion im letzten Satz wird die Gleichsetzung verstärkt. In eine Reihe mit derartigen Satzgefügen gehören die Kapitelüberschriften im „Johannes", im „Großen Erlebnis" und in den „Glücksfischern". Sie klingen alle gleich wichtig oder gleich unwichtig. Im 1. Kapitel des 2. Buches der „Glücksfischer": „Verschwörer bei der Arbeit" wird gezeigt, wie der hochgebildete und an einem wichtigen Posten stehende Heinrich Ley mit seinen Untergebenen arbeitet und allen Scharfsinn anwendet, um sein Unternehmen zur Blüte zu bringen. Im folgenden Kapitel, dessen Überschrift: „Jakob entdeckt seine Talente, geht zur Kunst und debütiert unter auffsehenerregenden Umständen" nicht weniger wichtig klingt (wenn man den Inhalt noch nicht kennt), wird erzählt, wie Jakob sich einen Lebensunterhalt verschaffen will, indem er in einem Wirtshaus Athletenkunststücke vorführt. Stofflich gesehen ist das Geschehen dieses Kapitels unwesentlich gegenüber dem Geschehen im vorhergehenden. Menschlich gesehen steckt aber in beiden viel an Kraft und Opfern. Beide Menschen mühen sich ab, im Leben zu stehen. Vom Leben aus gesehen ist beides das Gleiche.

Die Hauptüberschriften der Kapitel des „Johannes" „enthalten" den Inhalt, die Untertitel „bezeichnen" ihn. Im „Großen Erlebnis" ist es ganz ähnlich: die Benennungen der fünf Teile enthalten, die Kapitelüberschriften bezeichnen. Zur „Bezeichnung" wird scheinbar Nebensächliches zum Kennwort genommen und als Überschrift über die

Kapitel gesetzt. Die Hauptüberschrift des 4. Kapitels im 1. Buch der „Jünglingszeit“ heißt: „Sonntag“, die Untertitel: „Morgenfeier, Flügelkrawatten und steife Hemden. Jonathan und Delcassé. Tobias und der Engel. Ein Vergessener.“ Die Untertitel stellen nicht nur formal eine Gleichsetzung dar, sondern gerade diese formale Gleichsetzung „bezeichnet“ das Kapitel. Johannes ist aufgeschlossen, alles nimmt er mit der Seele auf, was an ihn herantritt, bei allem erlebt er „mit seiner ganzen kleinen Person“. Er nimmt entgegen, ähnlich wie Ivonne entgegennahm. „Es muß wohl alles so sein“. Das liegt einmal in diesen Überschriften. Dann entsprechen sie auch dem ganzen Ton des Romans: Nichts unterstreicht der Dichter, nicht durch Klagen, nicht durch Jubelrufe, nicht durch Kapitelüberschriften. Wir nannten Schaffners Ton, besonders den Ton des „Johannes“ früher schon einmal „objektiv“. Es wird nie unser Mitleid oder unsere Entrüstung angerufen, und nichts wird durch die Anteilnahme des Dichters betont oder gefärbt. Es wird einfach erzählt, wir schauen bloß, wir fühlen bloß.

All dies ist der Ausfluß ein und derselben Haltung zum Leben. Die Seele, die im Erfühlen und Erlauschen des Lebens weit geworden ist, die Seinszusammenhänge und irrationale Bezüge des Lebens zu erahnen vermag, die um ihre eigene Schicksalsverwobenheit weiß und dann „ja“ dazu sagt, erhebt sich auf eine Höhe, in eine Freiheit hinein, die gewaltige Kraft gibt. Von dort aus erscheint nichts Kleines als zu klein, nichts Schweres als zu schwer, alles hat seinen Platz, alles hat seine Bedeutung; auch das Schwache ist liebenswert, weil auch das Schwache von der Allbewegung des Lebens mitgetragen wird. Werden und Vergehen kann für ein Menschenherz unendlich schwer sein, aber „es muß wohl alles so sein“.

Das ist bereits die Haltung des mit Humor begabten Menschen, und in den hier behandelten Formen möchte ich bereits den Humor sehen. Von hier aus ist der Schritt bis zum Lächeln oder gar Lachenkönnen nicht mehr so weit. Aber daß der Humor nicht überall als fröhliches Lachen sich zeigt, liegt daran, daß er sich oft zu weit vom Komischen und zu nahe beim Tragischen bewegt. Damit wir lachen können, muß etwas komisch sein. Im Komischen ist aber immer ein Nichternstnehmen enthalten, und bei Schaffner haben wir sehr viel Ernstzunehmendes.

Das Ernstnehmenmüssen bestimmt z. B. den Charakter der „Kinder des Schicksals“. „Peter hatte sich zu Bett gelegt, weil er sich so marode und abgetrieben fühlte, daß ihm geradezu der Mut zum Weiterleben fehlte. Außerdem schonte er dadurch seine Schuhe und Kleider. Das Dichten hatte er in den letzten Tagen ganz aufgegeben; er dachte jetzt nur an eine philosophisch-poetische Abhandlung, in welcher der Tod als das beste Teil des Lebens erschien, und worin gewisse nihilistische Gedankengänge pessimistisch, ungläubig und dunkel wie Efeu das Grab der Welt umranken sollten. In der gleichen Zeit war er auch dem Geschäft ferngeblieben. Den Arzt mied er aus wenigstens

drei Gründen. Erstens scheute er die Geldausgabe. Zweitens war ihm am Leben nichts mehr gelegen. Drittens fürchtete er, daß der Arzt eine wirkliche Krankheit bei ihm entdecken könnte. Das Herz tat ihm etwas weh; wie es Lungenraucher gibt, so war er ein Herzdenker, und beides ist ungesund. Ferner ist ungesund die einseitige Beanspruchung eines Organs durch dieselbe Leistung wie z. B. des Herzens durch dauerndes Radfahren; es müßte dazwischen auch einmal Holz gesägt werden. In der gleichen Weise schädigte Schormann das seine, indem er ständig an Ilse Krätke dachte; es wäre gut gewesen, gelegentlich an seinen Prinzipal, an den Präsidenten Wilson oder auch an andere Feinde zu denken" (K. d. Sch. S. 92 f.).

Diese Sprache klingt so, daß man lachen könnte — wenn ein Scheinwert dahinter steckte, den man nicht ernst zu nehmen brauchte. Aber wir müssen ernst nehmen, und das verhindert uns am Lachen. Es handelt sich, von der „großen Welt" aus gesehen, um Kleines, um Menschen, die nie und nirgends eine Rolle spielen, von denen wenigstens zwei von dieser „großen Welt" viel Feindschaft und von ihrem eignen Schicksal viel Bitteres erfahren. Darüber gibt es nichts zu lachen. Aber statt nun mit diesen Verlassenen und Unbeachteten Revolution zu machen und in Auflehnung gegen das Schicksal Menschenrechte auch für sie zu fordern, zeigt uns der Dichter in einem Ton, als ob es nichts Schweres gäbe, wie auch diese Verlassenen vom Leben mitgetragen werden, wie auch sie zu ihrem Recht kommen. Nichts Kleines ist zu klein, nichts Schwaches zu schwach, das Leben hat Raum für alle. Durch die Sprache wird den ernsten Dingen des Lebens hier das Schwerste genommen, und durch ihre natürliche Schwere nehmen sie ihrerseits der Sprache das Leichte, sodaß wir nicht zum Lachen kommen. „Kinder des Schicksals" ist ein Werk des Humors, in dem sich aber nichts von Komik findet.

Der „Johannes" hat ähnliche Töne. Die Schusterfamilie versammelt sich so nach und nach zum Kirchgang. „Da ich merkte, daß keine besondere Vorliebe für mich vorhanden war, drückte ich mich im Garten herum und besah die Knospen der Spalierbirnen" (J. S. 67). Der Humor ermöglicht es, die Einsamkeit des armen Jungen so wenig bedrückend auszudrücken. Je näher wir nun Lebensgebieten kommen, die weniger natürliche Schwere in sich enthalten, um so mehr wird der Humor zum Lächeln, und je näher wir dem Reich der Komik kommen, zum Lachen. Ein Lächeln liegt in folgenden Worten: „Und irgendwo voraus stand die Kirche wie ein leuchtender Abgrund auf mich wartend, aber die Gemeinde Gottes lag noch in den Betten und genoß ihren Morgenschlummer" (J. S. 62). Ein Lachen liegt z. B. im 14. Kapitel des „Johannes" in dem Abschnitt: „Droschken, Posaunen, Ivonhoe und das Prädikat".

Den komischen Humor finden wir durchgehend in den Erzählungen „Die Schürze", „Das Schweizerkreuz" und „Der Bote Gottes". In

den übrigen Werken blickt er nur hier und da durch, je nach der Erlebnisart.

■

Ohne mich mit Volkelt in allen seinen Gedankengängen und Abgrenzungen identifizieren zu wollen, sehe ich mit ihm das Wesen des Komischen in der Selbstauflösung eines Scheinwertes, in einem gefühlsmäßigen Nichternstnehmen, in einer absoluten Überlegenheit über das Nichternstgenommene.

Bei Schaffner beruht die komische Wirkung meistens auf einem nicht ernst zu nehmenden Zugeständnis der Bedeutsamkeit an Unbedeutendes; z. B. „Nach so langer Beklommenheit, und nachdem sie die ausführliche Rede nur mit halber Luft und vielen ganzen Seufzern vollbracht hatte, atmete sie nun hoch auf, welchem Vorgang Hans mit aufrichtiger Teilnahme beiwohnte" (Schw. S. 151). Durch Anwendung derartiger, bei bedeutenderen Gelegenheiten gewohnter Redewendungen kann dieses komische Zugeständnis der Bedeutsamkeit ausgedrückt werden, oder auch hier durch Gleichsetzung: „Der Nationalrat stand mit leicht geneigtem Haupt und beginnenden Kopfschmerzen in der Sonne" (Schw. S. 136); oder durch Benennungen, z. B. wird der Festredner abwechselnd genannt: „Die erhöhte Figur des Festredners" (Schw. S. 121), „der eidgenössische Herold" (S. 127), „die nationale Quelle (S. 128), „der vaterländische Repräsentant" (S. 130), „der Nationalrat" (S. 132). Gern wird das kleinste Ding als „Anstalt" oder „Unternehmen" bezeichnet. Ganz dasselbe bedeuten die zahlreichen Begründungen, die wir in den humorvollen Partien finden, oder ein schwerer, wichtigtuender Stil. Doch ist dieses nicht ernstzunehmende Zugeständnis von Wichtigkeit nicht die einzige komisch-humoristische Wirkung, es gibt noch soviel Einzelheiten und Besonderheiten, die nicht mehr auf einen Nenner zu bringen sind. Vieles ist Situationskomik, vieles komischer Konflikt, vieles auch einfach witzige Verknüpfung. An diesen witzigen Verknüpfungen haben besonders großen Anteil Konkretisierungen verblaßter landläufiger, bildlicher Redensarten, indem sie wörtlich aufgefaßt oder durch die Weiterführung des Bildes noch anschaulicher gemacht werden; z. B. „. . . umsonst bemühte sich Ottmund, ihn aus seinem Harnisch herauszuziehen" (E. H. S. 158). „Die anwesenden andern weiblichen Figuren hatten die Grenzen des Anstandes bereits passiert" (Gr. E. S. 287).

Die Ironie kommt bei Volkelt schlecht weg; er sieht in ihr eine unfreie Art von Komik von ganz geringem ästhetischem Wert, da sie mit materiellen Gefühlen behaftet sei. Ich lasse es dahingestellt sein, wie weit die Novelle „Das Schweizerkreuz" einen ironischen Sinn dieser Art hat, aber im übrigen finden wir bei Schaffner eine Art von Ironie, die durchaus nicht durch materielle Gefühle bestimmt und dadurch unfrei ist. „Die Schürze" ist voll von einer derartigen Ironie; fast in allem, was Lies Schäppi betrifft, liegt ein leichter Spott, und doch ist unser Lächeln und unser Lachen frei von jedem Nebenton. Auch die

Ironie hält sich in der gleichen Höhe über dem Leben und allem Geschehen wie der Humor, auch die Ironie ist bei Schaffner Humor.

Ein Werk muß hier allerdings restlos ausgenommen werden: „Die letzte Synode". Das ist nicht mehr humorvolle Ironie, das ist intellektuelle Witzigkeit und Satire. Aber nicht nur für die Betrachtung des Humors möchte ich „Die letzte Synode" ausgenommen wissen, ich möchte sie überhaupt nicht zu der erzählenden Dichtung rechnen; sie fällt gänzlich aus dem Rahmen heraus, ist eine satirische Phantasie, die in gar keinem inneren Zusammenhang mit Schaffners Dichtungen steht.

Es kommt für unsere Betrachtung nicht darauf an, alle Einzelheiten in Schaffners Werk aufzuweisen, die das Lachen bewirken, die komischen Wirkungen vielleicht noch nach Gattungen einzuteilen. Das Wesentliche ist die Erkenntnis, warum das Lachen manchmal möglich ist und warum manchmal nicht. Es gilt zu erkennen, wie das Leben, so wie Schaffner es sieht, auch hier unmittelbar in die Form fließt.

Die tiefe Schau des Lebens, das Wissen um unsere Grenzen und unsere Freiheit darin, erheben den Dichter zu einem Standpunkt, wo er „ja" sagen kann zu allem, was ist. Das Bejahen des Lebens spricht aus allen Werken Schaffners. Welche Stellung der Dichter zwischen diesem Punkt und dem Lächeln einnimmt, ob er vielleicht sogar übermütig fröhlich und freundlich ironisch wird, das hängt davon ab, wie tief das Erleben im absolut Ernsten steckt und wie weit ein Nichternstnehmen möglich ist. Und das hinwiederum ist durch die Rhythmik der Lebensphase bedingt. Schaffners Veranlagung ist zu dynamisch, um auf einem Punkte ruhen zu können. Darum finden wir im Gegensatz zu anderen Humoristen in Schaffners Werk den Humor nicht als gleichmäßiges Kriterium, als den Stil, sondern wir finden die Haltung des mit Humor begabten Menschen vom einfachen Bejahen, wo man gewöhnlich noch nicht von Humor spricht, bis zum freundlichen Lächeln und manchmal darüber hinaus bis zum fröhlichen Lachen.

Vierter Teil.

Die Beurteilung Schaffners in der Literatur.

1. Aufsätze und Abhandlungen.

Dieser letzte Teil unserer Untersuchung wird der kürzeste sein, da noch sehr wenig über Schaffner geschrieben worden ist.

Die einzige größere Abhandlung ist die von Robert Faesi in „Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung“. Er betrachtet die einzelnen Werke, sucht sie aus Biographie und Persönlichkeit heraus zu verstehen und soweit wie möglich als Spiegelung der äußeren und geistigen Entwicklung Schaffners zu sehen. Dabei erfaßt er die Dynamik und Vitalität seines Wesens ziemlich richtig. Er charakterisiert nicht schlecht, wenn er, dem ja nur die Werke vorlagen, die vor den „Kindern des Schicksals“ entstanden sind, von einem faustischen Schustergesellen spricht. Im übrigen verfällt er aber manchem Irrtum. So stellt er Schaffner wohl als ein bißchen zu grob hin, wenn er sagt, er hätte es mehr im Handgelenk als in den Fingerspitzen. Wenigstens wissen wir heute, wie sehr der Dichter es auch in den Fingerspitzen hat (um im Bilde zu bleiben).

Der Idee, dem Gehalt im engeren Sinne, bringt Faesi sehr viel Verständnis entgegen. Auch die „Weisheit der Liebe“, die in den meisten Zeitschriftenaufsätzen völlig unverstanden bleibt, erfaßt er dem Gehalt nach richtig. Aber als Kunstwerk steht er dem Werk Schaffners noch verständnislos gegenüber. Da vermag er noch nicht einzudringen, sieht vielmehr alles noch von außen her. So bezeichnet er Schaffner als Meister der Kleinkunst (wie die meisten Alemannen es wären), der allzu häufig der epischen Breite verfiele vor lauter Freude am lebendigen Detail. Darum läge dem Dichter die Novelle besser als der Roman. Große Gesamtkompositionen seien schleppend, die Gestalten lebten weniger in der Totalität ihres Wesens als vielmehr in anschaulichen Momenten ihres Schicksals. In dieser allgemeinen Beurteilung irrt Faesi, und zwar wohl vor allem deshalb, weil er von außen her urteilt, vielleicht auch ein bißchen deshalb, weil man eine Zeitlang nur drei Prädikate für den Stil eines Erzählers brauchte: episch-breit, dramatisch-spannend und ein drittes, das zwischen beiden stand.

Immer wieder tauchen Vergleiche mit Keller auf. Seitdem das „Berliner Tageblatt“, vielleicht durch die Herkunft des Dichters aus der Schweiz oder durch den einfachen Sprachfall verleitet, den Dichter mit

seinen Frühwerken als „Kellerassel" vorgeführt hat, finden wir den Vergleich mit Keller in den Aufsätzen immer wieder. Wie eine fixe Idee zieht sich die Kellervergleichung in irgend einer Form durch die Zeitschriften (nur ein paar Aufsätze ausgenommen) und rettet sich hier und da auch in die Literaturgeschichten hinein. Das Ergebnis dieser Vergleichung ist bei Robert Faesi: Schaffner sei gröber als Keller, dafür aber bildhafter und urwüchsiger. Die überragende Größe des Meisters (Keller) tue dem jungen Dichter Eintrag, aber dieser sei viel weniger Schüler und Nachahmer, als vielmehr Verwandter Kellers. Heute können wir auch da klarer sehen. Wenn wir Keller betrachten, den letzten Künstler des Biedermeier, wie Schaffner ihn nennt, des Ornaments, der das Leben mit Dichteraugen ansieht, der die nackten Stellen ausschmückt und bemüht ist, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit zu erheben, wenn wir dann daneben Jakob Schaffners Werke stellen, die Zeugnisse der Ewigkeit des menschlichen Wesensgrundes, voller Schicksalsträchtigkeit, die Gestaltung des Lebens in dem Sinne, wie wir ihn oben gefunden haben, dann wird uns klar, daß es berechtigte Vergleichspunkte in der Kunst der beiden Dichter nicht gibt. Schaffner selbst mag hier das letzte Wort sprechen: „Keller und mich trennt ein elementarer Unterschied. Die Kritiker, die einwenden, daß ich nicht seine gemeißelte apollinische Plastik hätte, haben vollkommen recht. Ein Dichter von meiner Zusammensetzung würde einen heillosen Epigonismus begehen, wenn er seine Gleichungen plastisch suchte, und würde dabei Schiffbruch leiden. Ich kann nicht im Ornament selig werden, sondern nur in der Melodie. Meine Elemente sind musikalisch, nicht plastisch, sind malerisch und nicht zeichnerisch, nur in der Musik und im grenzenlosen Bild kann ich meine Synthese finden. Ich mußte zur Harmonie streben, um mich zu erlösen, und nicht, wie es Keller tat, von der Malerei zur Meißel- und Griffelarbeit" (Heimat und Welt. Reclam Nr. 7152 S. 72). Schaffner bringt hier neue Ausdrücke, aber sie sind nur eine andere Benennung derselben Wesenszüge, die wir herausgearbeitet haben.

Im übrigen wird in Zeitschriftenaufsätzen manches richtig gesehen, manches geahnt, vieles wird aber auch mißverstanden oder bleibt gänzlich unverstanden. Die meisten würdigen auch weniger das ganze Kunstwerk als dessen geistigen Gehalt. Wo auf das Künstlerische eingegangen wird, geschieht es meist sehr von außen her. Nur Franz Herwig („Jakob Schaffner", Hochland, 22. Jg. S. 103 ff.) erwähnt die „Objektivität" der Gestalten und des Stils, und Joseph Wittig („Überwindung und Heimkehr", Eckert 1931, S. 253 ff.) stellt Schaffners Dichtung als „Vokalisierung des Lebens" dar. Oskar Walzel gibt in seinem Aufsatz „Vom neuesten deutschen Roman" (Zeitschrift f. Deutschk. 1926, S. 565 ff., 644 ff.) eine feine Besprechung der „Glücksfischer". Zwar meint er auch in den „Glücksfischern" Kellerisches zu finden und stellt in bezug auf einige Abweichungen der zweiten Fassung von der ersten die Frage, ob Schaffner wohl den stark fühlbaren Anklang an Keller

lieber verstummen lassen wollte. Aber im übrigen trifft Walzel das Wesen des Romans. In diesem Aufsatz kommen Schaffners verhaltene Kraft, das Alte und das Neue bei ihm in einem Vergleich mit andern zeitgenössischen Dichtern zum Ausdruck. Wir können uns hier nicht mit allen Aufsätzen im einzelnen auseinandersetzen. Aber vielleicht fordert noch eine Darstellung von Philipp Witkop zu einer Sonderbetrachtung auf. In „Volk und Erde“ 1929: Alemannische Dichterbildnisse, hat Witkop auch Jakob Schaffner einen Aufsatz gewidmet. Leider wird der Dichter hier gänzlich mißverstanden. Witkop schreibt, daß Schaffner vor dem Kampf zwischen Volksgeist und Zeitgeist in der Schweiz in das weitere Deutschland flieht und in der Großstadt unentrinnbar zum Literaten wird, daß er die dumpfe Atmosphäre Beuggens im „Johannes“ eindringlich schildert, „ohne ihre besonderen Schicksale formend zu menschlich allgemeinen erhöhen zu können“ (a. a. O. S. 206), daß der Handwerksbursch Pilater doch dem deutschen Märchen verwandt bleibt in seiner Tumbheit, daß der junge Dichter dem Stil Gottfried Kellers nahesteht, daß aber der Zwiespalt in ihm für Stil und Sprache zum Verhängnis wird, und am Schluß heißt es dann: „In dieser leidvoll-leidenschaftlichen Sucht nach neuen Lebens- und Stilformen gibt Schaffner die alten Zusammenhänge preis, ohne neuen epischen Boden zu finden. Seine Berliner Romane geben keine Welt oder Kleinwelt mehr, gestalten nur Einfälle, Probleme und Bilder eines unruhig bewegten, begabten Schriftstellers“ (a. a. O. S. 209). Dieses Urteil können wir kaum anders als ein vollkommenes Mißverstehen bezeichnen. Es ist schade, daß gerade dieser Aufsatz, der an einem Ort steht, wo er wohl Beachtung findet, und der durch den Namen eines Literarhistorikers gedeckt ist, so wenig dem Dichter gerecht wird.

2. Die Würdigung Schaffners in literaturgeschichtlichen Darstellungen.

In den umfassenden Literaturgeschichten findet Schaffner begreiflicherweise noch wenig Beachtung. Nadler erwähnt ihn nur als Baseler Dichter. Soergel stellt eine spätere Abhandlung über die Schweizer Literatur in Aussicht, in der Schaffner die Übergangsgestalt zu Hermann Kesser und Albrecht Steffen bilden soll. Wiegand ordnet ihn bei der Heimatkunst unter, die er als Reaktion gegen Naturalismus, Neuromantik und Impressionismus auffaßt, und nennt den „Dechant von Gottesbüren“ und den „Boten Gottes“ als Beispiele für die konservativen und sittlichen Werte der Heimatkunst. Walzel betont, daß Schaffner über die Heimatkunst hinauswächst, sich neuen Stoffen zuwendet und sie mit starken eigenen Mitteln formt. Ganz kurz werden die „Glücksfischer“ und das „Große Erlebnis“ erwähnt. Wiegler gibt eine kurze, sachliche Inhaltsangabe einzelner Romane, ohne jegliche Stellungnahme.

Völlig vorbei treffen die Darstellungen von Mahrholz, Mielke-Homann und von der Leyen. Mahrholz, im großen und ganzen journalistisch und äußerlich, sieht Schaffners Dichtung zu stark unter dem Gesichtspunkt: Fortsetzung Gottfried Kellers ins Moderne. In der Darstellung von Mielke-Homann findet Schaffner Platz bei den Schweizer Autoren. „Die Weisheit der Liebe“ wird auch hier ganz und gar nicht verstanden; man sieht darin Spintisiererei, Überspitzung des Psychologischen. Von der Leyen erkennt Schaffner als den Durchschnitt überragend an, indem er ihn in seinem Buch über die deutsche Dichtung in neuer Zeit, in dem er nur die bedeutenden Individualitäten behandeln will, erwähnt; aber er erkennt ihn nicht richtig. Vielleicht irrt er, weil er auch wieder von Gottfried Keller ausgeht. Er erkennt wohl das Neue, gesteht aber sein Nichtverstehen ein, indem er meint, daß wir von neuem Wollen wohl mitgerissen würden, aber nicht wüßten wohin.

Eloesser spricht von Schaffner unter dem Kapitel: „Der Roman um 1900“ und betont die kecke runde Sachlichkeit der Sprache, die Erzählkraft, eine spröde Sehnigkeit, Wohlgewachsenheit und Wohlgewaschenheit eines gesunden Stils. Bartels behandelt unsern Dichter in einem Abschnitt über Nationalismus und Sensationalismus, erklärt sein Schaffen in der Hauptsache für gesund und traut ihm längere Fortwirkung zu, da er seine Werke wirklich dem Leben abgewänne. Fechter versucht einige Linien aufzuweisen und glaubt eine Linie verfolgen zu können, die von Schaffner und Hans Franck zu Hans Friedrich Blunck führt.

Wir sehen, überall wird Schaffner nur so im Vorbeigehen gestreift, während andern, viel weniger wertvollen Persönlichkeiten, wie Werfel, Wassermann u. a., ein viel breiterer Raum gewährt wird. Und diejenigen Urteile, die nicht falsch sind, sagen auch nichts Entscheidendes. Eine kühle, Abstand wahrende Haltung zeigt sich darin. Man weiß noch nicht ganz, wohin der Dichter gehört; das sehen wir aus der verschiedenen Einordnung, die er in den einzelnen Darstellungen erfährt. Die einzige Literaturgeschichte, in der ich eine knappe Übersicht über Schaffners Entwicklung und eine Charakteristik seiner Werke fand, ist Nadlers „Literaturgeschichte der deutschen Schweiz.“ Nadler gibt zwar nur eine Skizze, aber sie ist treffend. Das Leben wird richtig als Kern von Schaffners Kunst gesehen.

Auch den Darstellern, die sich nur mit der Literatur der Gegenwart beschäftigen und so eine ausführlichere Darstellung sich gestatten könnten als die Autoren der Jahrhunderte umfassenden Literaturgeschichten, wird die Einordnung Schaffners in die deutsche Literatur schwer. Deshalb erwähnt Naumann ihn wohl überhaupt nicht. Kindermann sagt, daß es zu allen Zeiten Sondergänger gegeben habe, die den Boden für neue Jugend vorbereiten; und zu diesen Sondergängern rechnet er auch Jakob Schaffner. Damit hat er zweifellos recht. Wir können Schaffner nur gerecht werden, wenn wir sein Werk vorurteilslos betrachten (soweit wir einem Dichter der Gegenwart gegenüber dazu über-

haupt imstande sind), und vor allem ohne das Bemühen, es in einer bekannten Zeitströmung unterzubringen.

Das ist wohl der Grund, weshalb Schaffner bisher noch wenig Beachtung in der wissenschaftlichen Literatur fand: Diejenigen, die es überhaupt wagen, ohne den zeitlichen Abstand, der uns der Vergangenheit gegenüber eine gewisse Sicherheit und Überschau gibt, Literaturgeschichte der Gegenwart zu schreiben, sind sich dessen bewußt, daß es sich nur darum handeln kann, einige große Linien aufzuweisen. Und da ordnet sich Schaffner nicht so recht ein. Vielleicht gelingt es Mumbauer, im 2. Band seines umfassenden Werkes über die Dichtung der neuesten Zeit auch eine treffende Darstellung Schaffners zu geben. Im Rahmen seiner Arbeit — außer der Andeutung großer Linien bemüht er sich, ein anschauliches Bild der einzelnen Dichter, auch der Sondergänger zu vermitteln — wäre das wohl möglich, und die Darstellungsweise des 1. Bandes läßt auf eine tiefere Behandlung auch unseres Dichters hoffen.

Schlußwort.

Zusammenfassung und Ausdeutung.

Schauen wir nun am Schluß unserer Untersuchung auf deren Ergebnisse zurück.

Erfühlendes Eintauchen in die Zusammenhänge des Lebens ist der Erlebnisgrund, aus dem heraus Schaffners Werke entstehen. — Die Erfühlhaltung verbindet sich mit der Dynamik der erlebenden Seele. — Eine große schöpferische Kraft gibt dem Erleben Gestalt in dem Augenblick, wo es aus seinem Erlebnisgrund hervorquillt. — Das ist die Kunst des Gestaltens bei Jakob Schaffner!

Die Erfühlhaltung ist eine Kraft des Schauens und Erlauschens. Sie erdichtet nicht, sondern horcht in Tiefen und Zusammenhänge hinein. Im Schauen und Erlauschen gewinnt das Leben selbst, diese allumfassende Beziehung, in die wir alle verwoben sind, Gestalt; und wir schauen und erlauschen mit. Alles äußere Geschehen und alles Zeitlich-Raumhafte ordnet sich dem gewaltigen und ewigen Lebensraum ein. Menschen leben vor uns, wir sehen sie in ihrer Schicksalsverwobenheit und ihrer Freiheit. Ihre Lebensschicksale entwickeln sich vor uns, ihr Wesen ersteht in uns. Und es sieht so aus, als wäre das Leben selbst die gestaltende Kraft und nicht die Person des Dichters, da wir nirgends seine leitende und formende Hand spüren, er nirgends in der Rolle des Erzählers hervortritt.

Und das allumfassende Leben spiegelt sich in einer dynamischen Dichterseele. Alle Werke machen den Eindruck von Kraft, Geladenheit und Spannung. Schaffners Romane sind nicht reine Epik. Epik hat leicht etwas Statisches. Gottfried Keller in seiner ruhigen Beschaulichkeit ist echter Epiker. Dynamik neigt von Natur aus mehr zum Drama; und Schaffners Romane haben viel Dramatisches. Nicht ein Bühnenraum wird uns gegeben, sondern der Lebensraum, weit, offen, unbegrenzt. Unser Blick wird nicht durch Hintergrund und Kulisse eingeschränkt; weit, bis ins Unendliche möchte er vordringen, muß sich aber schließlich doch mit einem Ahnen begnügen, weil er die ganze Weite und Tiefe nicht durchschauen kann. Nicht eine einzelne dramatische Handlung spielt sich vor uns ab, sondern Ablauf, Geschehen im Allraum des Lebens. Schaffners Dichtungen sind nicht Dramen, weil das, was in ihnen gestaltet ist, nicht äußerlich sichtbar und darstellbar ist; aber sie sind auch nicht reine Epik, weil sie nicht einfach „erzählen“. An die Stelle des Berichts des Erzählers tritt Gestalt im Sinne von Walzel — Gestalt, die nicht wie eine begriffliche Rede aufgenommen, sondern nur erlebt

werden kann. Was Walzel über dieses Gestaltwerden bei seiner Betrachtung der erlebten Rede sagt (Geh. u. Gest. S. 380 ff.; Das Wortkunstwerk S. 207 ff.), das können wir auf Schaffners Werk im ganzen ausdehnen. Gestalt geworden, d. h. gestaltetes Erleben und erlebbare Gestalt sind die Dichtungen in ihrer eigenartigen Objektivität; sie haben ihr Leben in sich. Das besagt nicht nur, daß sie Früchte der objektiven Erzählkunst sind und nicht durch die Erzählerrolle des Dichters zusammengehalten werden. Die Schaffners Dichtungen eigene Objektivität ist noch etwas anderes: Gestaltetes Erleben und erlebbare Gestalt enthüllt sich uns Schritt für Schritt in allen Zügen der Formgebung, im Aufbau sowohl wie im sprachlichen Ausdruck.

Schaffners schöpferische Kraft ist eine starke Bildkraft, die in einem dauernden Sich-Anverwandeln der Sprache dem Erleben der Seele ein treffendes Abbild geben und das erlauschte Leben in Worte einfangen kann. Die begrifflich bestimmte Sprache wird dem emotionalen Gebiet gefügig gemacht. Statt der begrifflich bestimmten Formen findet Schaffner Ausdrucksmöglichkeiten, denen das, was sich begrifflich nicht sagen läßt, als Gefühlston anhaftet. Das, was wir im zweiten Teil unserer Untersuchung emotionalen Gehalt genannt haben, ist auch gestaltes Erleben und erlebbare Gestalt.

Trennen läßt sich bei Schaffner nichts, alles ist einheitlich; alle Kräfte und Vermögen der Seele durchdringen sich im Gestalten. Alles Formgeben ist, sowohl im Schaffen des erlebnisgetreuen sprachlichen Ausdrucks als auch in der Gestaltung des Erlebnisinhalts im ganzen, bestimmt von dem erfühlenden Erlauschen des Lebens, das sich in einer dynamischen Seele spiegelt und durch eine starke dichterische Kraft geformt wird. Dies ist das Einheitliche in Schaffners Werk. Unterschiedliches ist zu verstehen aus der Entwicklung seiner Gestaltungskraft einerseits und aus der Vielseitigkeit und der Dynamik seiner Veranlagung andererseits.

Wenn wir nun noch eine einheitliche Stilbezeichnung für Schaffners Werk finden möchten, so steht uns das Wort „Vollnaturalismus" zur Verfügung.

Den Inhalt dieses Wortes kann man gar nicht besser als mit Schaffners eigenen Worten umschreiben. Das Wort tauchte ein paarmal in Zeitschriftenaufsätzen auf, einmal auch bei Schaffner selbst, und das veranlaßte mich zu der Frage an den Dichter, was er unter Vollnaturalismus verstünde. Er beantwortete mir die Frage wie folgt: „Unter Vollnaturalismus verstehe ich eine natürliche, nicht stilisierte und ausschließliche Darstellungsweise, die nicht an den Grenzen des Hierseinsnatürlichen, des materialistisch Naturalistischen, Halt macht, sondern alle Bezüge des Menschen und seiner Welt als Natur, Vollnatur, das „Jenseitige" mit einbegriffen, aus seinem Erleben darstellt. Es ist also nicht eine Neuauflage des „Idealismus" gemeint, wie sie die sozialistische und sonstige kämpferische, ten-

denziöse Kunst zu bringen beansprucht, auch nicht ein Ästhetizismus oder sonst ein Intellektualismus, sondern ein freier Stil, der aus dem Impressionismus und Naturalismus heraus weiter entwickelt, vertieft, erhöht, erweitert und verfeinert wird bis zum Einbezug dessen, was man heute das Kosmische nennt und treibt wieder soviel Unfug damit. Dafür ist der Dichter ein Dichter, daß er z. B. astrologische Beziehungen des Menschen richtig und seelenhaft darzustellen vermag, lange bevor die astrologischen Beziehungen wissenschaftlich exakt bekannt sind."

Das Wort „Vollnaturalismus", so gedeutet, kann den Anspruch erheben, die Stilbezeichnung zu sein für Schaffners Werk, denn es umfaßt das Wesen seiner Kunst: das Leben mit all seinen irrationalen Bezügen und seine unmittelbare Formwerdung in der Dichtung.

Und hier liegt auch die Bedeutung von Schaffners Werk. Sie ist letzten Endes die Bedeutung aller echten Dichtung überhaupt. Andere Dichter mögen andere Lebenszusammenhänge sehen oder mögen die Problematik der gleichen Zusammenhänge anders lösen. Immer aber handelt es sich um gestaltetes Leben, wo wir von Dichtung sprechen. Darum war die Zeit, die wir in der Literaturgeschichte als Naturalismus zu bezeichnen pflegen, von vornherein unfähig, wahre Dichtung hervorzubringen, weil sie sich an die „Wirklichkeit" hielt und nichts von „Leben" ahnte, in dem das Überwirkliche genau so wirklich ist wie das „Wirkliche". Darum unterscheiden wir auch heute zwischen Schriftsteller und Dichter, weil wir eine nur spannende und unterhaltsame, wenn auch noch so geschickte Darstellung einer Handlung nicht als Dichtung zu bezeichnen wagen. Von Dichtung erwarten wir mehr als einen spannenden Bericht.

Die Darstellung von Lebenszusammenhängen allein macht aber auch noch nicht Dichtung aus. Auch wissenschaftliche Forschung erstreckt sich auf Lebenszusammenhänge. Aber wissenschaftliche Darstellung analysiert, abstrahiert, erklärt, macht eine Sache dem Verstande faßlich. Dichtung gestaltet synthetisch, fühlbar, greift in die Seele, läßt uns nicht „erkennen", sondern unmittelbar schauen.

Durch dieses ihr Wesen erhält die Dichtung eine besondere Stellung in dem Bildungsgut, das der Menschheit zu Gebote steht. Wissenschaft gibt uns zu denken, Dichtung zu schauen. Wissenschaft ist gut, ist notwendig. Sie entspringt dem Wissensdrang des Menschen und befriedigt ihn wieder. Sie schult und formt eine der schönen menschlichen Kräfte, den Geist. Aber die Aufgabe der Seelengestaltung kann sie nicht erfüllen, auch nicht die Wissenschaft, die sich mit der Seele im besonderen befaßt: die Psychologie. Eine Psychoanalyse gibt einem jungen, noch ungeformten Menschen eine Fülle von Gedanken, in der er sich nicht zurechtfindet. Beim schon geformten, reifen Menschen kann eine wissenschaftliche Darstellung den ganzen Menschen ergreifen; aber dann ist er bereits geformt durch die Schau und verbindet nun seine frühere Erfahrung mit dem neuen Bewußtwerden zu einer neuen

Schau. Doch auch der gereifte Mensch kann nicht von Wissenschaft allein innerlich leben. Denn immer wendet sich Wissenschaft an den Kopf.

Gestalten kann man Menschen überhaupt nicht durch den Kopf, sondern bloß durch das Herz. Wenigstens als deutscher Mensch empfindet man so. Unser Bildungsideal ist ja nicht Individualität, sondern Persönlichkeit. Was damit gemeint ist, das hat Schaffner in seiner Rede über „Persönlichkeit" (Wien 1933) außerordentlich treffend dargestellt (und zwar wieder in seiner schauenden und andeutenden Art). Leider läßt sich aus dieser Rede nicht ein Zitat herausnehmen, das den Begriff Persönlichkeit in einem einzigen Satz klar machen könnte. Unter Persönlichkeit verstehen wir eine Ganzheit, Geschlossenheit von menschlichen Kräften, die nicht vom Verstand, sondern von verantwortungsstarker Seelennatur beherrscht wird. Persönlichkeit ist ein starkes Menschentum, mit unbeugsamem Kampfeswillen, das in dauerndem Kämpfenmüssen schön wird, von dem eine Kraft ausströmt, die andere Menschen anzieht. Persönlichkeit ist alles andere, nur nicht ein durch seine intellektuelle Begabung hervorragender Mensch. Er mag eine Individualität sein, aber nicht eine Persönlichkeit. Je mehr aber unser Bildungsideal „Seele" und „Leben" enthält, umso mehr sind wir auf unserm Wege dahin aufs Schauen verwiesen.

Dieses Schauen und seelische Ergreifen zu vermitteln, dazu ist außer der Dichtung jede Art von Kunst befähigt. Kunst ist ja nicht ein Ästhetizismus, sondern das Sinnenfälligwerden eines inneren Wertes. Vielleicht ist diese Auffassung wiederum deutsch. Jedenfalls wir deutschen Menschen empfinden als Kunst nicht jede gefällige Form, sondern die Form, die Leben ausstrahlt. Wenn wir eine innere Bereicherung verspüren, dann sind wir bereit, ein Werk im tiefsten Sinne Kunst zu nennen. In dem Begriff „Kunst" ist also schon das Seelengestaltende enthalten.

Das Seelenformende und Seelenbildende durch unmittelbare Schau kann sich auch in Religionsverkündung auswirken, oder in der Philosophie, wenn es sich da nicht um ein „Gedankensystem", sondern um tiefinnere Bekenntnisse einer Persönlichkeit handelt. Immer aber ist da, wo es um Menschengestaltung, um Seelengestaltung geht, eine Kraft notwendig, die sofort in die Seele strahlt, sei es die geheimnisvolle Kraft, die von einer mit uns lebenden Persönlichkeit ausgeht, sei es das Leben, das aus dem Werk einer räumlich oder zeitlich von uns entfernten Persönlichkeit leuchtet und in unmittelbarer Schau von der Seele ergriffen wird.

Diese Wirkung des Schauens und Erlebens hat nun Schaffners Werk in ganz hohem Grade. Das Leben, das uns daraus anspricht, die Unmittelbarkeit, in der es uns erscheint, die Art, wie uns durch ein Stichwort unerklärbare Lebensgründe gegeben werden, ist im Verlauf dieser Abhandlung wohl genügend klar geworden. Schaffner ist nicht ein Mann, der Erklärungen gibt und richtig stellt. Was man

machen soll, erfährt man in seinen Büchern nicht. Nicht einmal über aktuelle Zeitfragen wird man in ihnen aufgeklärt. Wir können also aus ihnen nichts „lernen“. Wohl aber kann es vorkommen, daß ein junger Mensch einen neuen Zustand, in den er hineingeraten ist, mit einem Mal durchschaut, oder daß er, wenn er mit seiner inneren Kraft auf einem toten Punkt angekommen ist, sich plötzlich wieder in Gang gesetzt fühlt. Wir werden tiefer, weiter, fühlen uns „erfahrener“, sehnsüchtiger und kampfbereiter. Und das alles, ohne im geringsten belehrt zu werden, ohne daß wir nachher mehr wissen als vorher. Es wird einfach so in uns, weil wir Dichtung vor uns haben und mit der Seele begreifen können.

Schaffners Bücher gestalten Leben, ohne dogmatische Geltung zu beanspruchen. Es bleibt Raum genug für neue Zusammenhänge und andere Lösungen. Jeder einzelne mag diese oder jene Frage für sich anders lösen wollen, als Schaffner es tut; jeder ist ja in den Beziehungen seines persönlichen Lebens verwoben, und das sind wahrscheinlich etwas andere Zusammenhänge als die, in denen diese oder jene Schaffnersche Gestalt wurzelt. Veranlagung, Aufgaben und Bindungen sind ja kaum für zwei Menschen genau die gleichen. Trotzdem sind Schaffners Romane Beispielgebung in einem höheren und weiteren Sinne. In dem dort lebenden Menschentum erkennen wir trotz aller möglichen Verschiedenheiten unser eigenes, unser Sehnen und Hoffen, unser Ahnen und Streben, unsere Freude und Schwermut, unser Erhabenes und Schwaches, unser Kommen und Gehen, unser Vergängliches und Unvergängliches.

Schaffners Bücher sind Bücher vom Leben. In der Tiefe erlauschtes und durch Persönlichkeit gestaltetes Leben, das ist das Wesen dieser Dichtung. Seelengestaltung ist ihre Wirkung.

Denn Leben ist nichts Vergängliches. Immer wieder wirkt reifes Leben neues Leben und Reifen.

Literaturverzeichnis.

1. Aufsätze und Abhandlungen von Jakob Schaffner.

Der große Seldwyler. Berlin-Lichterfelde 1924.
Gottfried Keller und wir. Wissen und Leben 16. Jg., S. 405 ff.
Was ist uns C. F. Meyer? Wissen und Leben 18. Jg., S. S. 973 ff.
Helene Böhlau. Neue Rundschau 22, S. 1763 ff.
Neue Epik. Neue Rundschau 23, S. 717 ff.
Kleingeld des Lebens. Eckart: Blätter für evangelische Geistesarbeit 1928, S. 360.
Der Boden und der Himmel in der Dichtung. Das neue Buch 1919, S. 2 f.
Das Ideal der Freiheit. Der deutsche Gedanke 1925, S. 53 ff.
Der Charakter des Künstlers. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 19, S. 148 ff.
Aus meinem Dichterleben. Der Wächter 8. Jg. 5. H., S. 240 ff.
Mit mir selbst. Die Literatur 28. Jg., S. 700.
Die Schweiz und ich. Individualität (Monatsschrift für Dichtung, Philosophie und Kunst) 1928, S. 298 ff.
Heimat und Welt. Ansprache bei der Überreichung des großen Preises der Schweizerischen Schillerstiftung am 5. Okt. 1930 in Basel. Recl. Nr. 7152, S. 56 ff.

2. Aufsätze und Abhandlungen über Jakob Schaffner.

(Nicht genannt sind Zeitungsartikel und ganz kleine Rezensionen in Zeitschriften, z. B. in der „Schönen Literatur".)

Aeppli, Ernst: Jakob Schaffner. Die Literatur 28. Jg., S. 696 ff.
Bäumer, Gertrud: Jakob Schaffner. Die Frau 31. Jg., S. 308 ff.
Behl, C. F. W.: Jakob Schaffner. Gegenwart 56. Jg., S. 34.
Bernoulli, C. A.: Vom Dichterruhm in der Schweiz. Annalen 2. Jg. 1. H., S. 33 ff.
Brand, Guido K.: Der Mensch Krone. Die schöne Literatur 1928, S. 530.
Castelle, Friedr.: Jakob Schaffner. Die Bergstadt 12. Jg. 2. Bd., S. 375 ff.
Faesi, Robert: Jakob Schaffner. In den „Gestalten und Wandlungen Schweizerischer Dichtung." (Zehn Essays) Zürich, Leipzig, Wien 1922, S. 168 ff.
Frey, Arthur: Zu Jakob Schaffners neuem Roman: „Das große Erlebnis." Schweizerische Monatshefte 6. Jg. 11. H., S. 655 ff.
Fuß, K.: Jakob Schaffner. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 1925, S. 269 ff.
Goetz, Wolfgang: Jakob Schaffner. Deutsche Rundschau 51 Berlin 1924, S. 204 ff.
Goetz, Wolfgang: Vorwort zur „Weisheit der Liebe" (Ausgabe der Deutschen Buchgemeinschaft).
Goetz, Wolfgang: Jakob Schaffner. Die schöne Literatur 1924, S. 447 ff.
Herwig, Franz: Jakob Schaffner. Hochland 22. Jg. 1. H., S. 103 ff.
Knudsen, H.: Über Jakob Schaffner. „Hellweg" Essen, 4. Jg., S. 731 ff.
Kyser: Kritische Impromptus über ein Thema. Neue Rundschau 21, S. 266 ff.

Loerke, Oskar: Die letzten Bücher Jakob Schaffners. Neue Rundschau 23. Jg., S. 1612 ff.
Löwis of Menar, A. v.: Jakob Schaffner. Der Sammler 94. Jg. Nr. 148.
Löwis of Menar, A. v.: Jakob Schaffner. Der Wächter 8. Jg., S. 250 ff.
Löwis of Menar, A. v.: Jakob Schäffners Kunst. Das deutsche Buch 1925, S. 449 ff.
Löwis of Menar, A. v.: Jakob Schaffner. Deutsche Monatshefte Leipzig 1926, S. 448.
Meszlény, R.: Die jungen Schweizer. Grenzboten 67, S. 429 ff., S. 634 ff.
Muschg, W.: Vollnaturalismus in Schaffners Dichtung. Wissen und Leben 16. Jg., S. 446 f.
Nägele, H.: Jakob Schaffner. Vorarlberger Monatshefte 1928, S. 12 ff.
Peters, Hedwig: Jakob Schaffner. Der Schacht 3. Jg. 29. H., S. 773 ff.
Popesch, Josef: Jakob Schaffner, eine Charakteristik. Alpenländische Monatshefte Jg. 25/26, S. 424 f.
Riedel, R.: Brücke zwischen zwei Romanen. Zum Wege Jakob Schaffners. Eckart: Blätter für evangelische Geistesarbeit 1928, S. 392.
Schaer, A.: Schaffners dichterisches Wesen und Werk. Schweizer Monatshefte für Politik und Kultur 1926, S. 182 ff.
Schäfer, W. E.: Jakob Schaffner. Deutsches Volkstum, Monatsschrift Hanseat. V. A. Hamburg, 9. Jg. 9. H., S. 687 ff.
Stokar, Willy: Jakob Schaffner. Individualität 1928, S. 120 ff.
Tannheimer, Jost: Epiker der Gegenwart. Die Kultur 5. Jg. 20. H., S. 751 ff.
Walzel, Oskar: Vom neuesten deutschen Roman. Zeitschrift für Deutschkunde 1926, S. 565 ff., 644 ff.
Witkop, Philipp: Jakob Schaffner und Albrecht Steffen. In „Volk und Erde; Alemannische Dichterbildnisse" 1929, S. 206 ff.
Wittig, Joseph: Überwindung und Heimkehr. Leben und Kunst bei Jakob Schaffner. Eckart 1931, S. 253 ff.

3. Literaturgeschichten und zusammenhängende Darstellungen der neueren Dichtung.

Bartels, Adolf: Deutsche Literaturgeschichte. Leipzig 1928.
Eloesser, Arthur: Die deutsche Literatur von der Romantik bis zur Gegenwart. Berlin 1931.
Ermatinger, Emil: Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München 1933.
Fechter, Paul: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Versuch einer Übersicht. 2. Aufl. Leipzig (Reclam) 1929.
Fechter, Paul: Dichtung der Deutschen. Eine Geschichte der Literatur unseres Volkes von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin (D. B. G.) 1932.
Kindermann, Heinz: Das literarische Antlitz der Gegenwart. 2. Aufl. Halle 1929.
Korff-Linden: Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten. Leipzig 1930.
Mahrholz, Werner: Deutsche Literatur der Gegenwart. Berlin 1930.
Mielke-Homann: Der deutsche Roman des 19. und 20 Jahrhunderts. 7. Auflage, Dresden 1920.
Mumbauer, Johs.: Die deutsche Dichtung der neuesten Zeit, Bd. 1, Freiburg 1931.
Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg 1928.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig, Zürich 1932.
Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 4. Auflage, Stuttgart 1930.
Scherer-Walzel: Geschichte der deutschen Literatur. 4. Aufl. Berlin 1928.
Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. 5. Aufl. Leipzig 1927.
Stammler, Wolfgang: Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau 1927.
Vogt und Koch: Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 4. Aufl., Leipzig 1920.
von der Leyen, Fr.: Geschichte der deutschen Dichtung. München 1931.
von der Leyen, Fr.: Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena 1927—31.
Wiegand, Julius: Geschichte der deutschen Dichtung nach Gedanken, Stoffen und Formen in Längs- und Querschnitten. 2. Auflage, Köln 1922.
Wiegler, Paul: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1930.

4. Allgemeines.

Peter, Hans Arnim: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Bern 1929.
Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Bd. 1, Marburg 1927.
Volkelt, Johannes: System der Ästhetik. München 1905—1914.
Volkelt, Johannes: Ästhetik des Tragischen. 2. Aufl., München 1906.
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923.
Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
Werner, Heinz: Die Ursprünge der Metapher. Leipzig 1919.

Verzeichnis der Abkürzungen und der benutzten Ausgaben derjenigen Werke Schaffners, aus denen Stellen in der Arbeit zitiert sind.

(P.) Konrad Pilater. Union Stuttgart 1910.
(Bo.Go.) Der Bote Gottes. Brandussche Verlagsbuchh. Berlin 1928.
(Schw.) Das Schweizerkreuz. Berlin (Paetel) 1916.
(W. d. L.) Die Weisheit der Liebe. Union Stuttgart 1919.
(K. d. Sch.) Kinder des Schicksals. Union Stuttgart 1920.
(Joh.) Johannes. Union Stuttgart 1922.
(Wu.) Das Wunderbare. Union Stuttgart 1923.
(Sch.) Die Schürze. Engelhorns Stuttgart 1925.
(Gr. E.) Das große Erlebnis. Union Stuttgart 1926.
(Kr.) Der Mensch Krone. Union Stuttgart 1928.
(Fö.) Der Föhnwind. Union Stuttgart 1928.
(J.) Die Jünglingszeit des Johannes Schattenhold. Union Stuttgart 1930.
(L. u. S.) Liebe und Schicksal. Zsolnay Leipzig 1932.
(E. H.) Elise Hermann } in „Ihr Glück, ihr Elend.“ Zsolnay Leipzig 1931.
(J. L.) Jvonne Leleu }

Inhaltsverzeichnis.

Lebenslauf.

Am 15. März 1907 bin ich in St. Hubert (Kr. Kempen) geboren. Meine Eltern sind Fabrikdirektor Otto Matthey und Adele Matthey geb. Tölle. Ich bin deutsche Reichsangehörige und katholischer Konfession.

Ich habe sechs Jahre lang die Volksschule in St. Hubert besucht, dann von Quinta bis Untersekunda das Lyzeum in Kempen, wo ich 1924 das Abschlußzeugnis erhielt. Die Obersekunda machte ich am Oberlyzeum in Mülhausen durch und die beiden Primen an der Oberrealschule zu Krefeld. Dort erhielt ich 1927 das Reifezeugnis. Dann studierte ich Deutsch, Englisch und Geschichte und zwar von Ostern 1927 bis Ostern 1928 in Marburg, von Ostern 1928 bis Herbst 1928 in Freiburg, von Herbst 1928 bis Ostern 1930 in Marburg, von Ostern 1930 bis Herbst 1930 in Leipzig, von Herbst 1930 bis Herbst 1932 wieder in Marburg. Im Sommer 1931 und Sommer 1932 war ich beurlaubt. Den größten Teil meiner Studienzeit verbrachte ich also in Marburg. Dort verdanke ich meine Ausbildung vor allem den Herren Professoren Maync, Deutschbein, Mommsen und Jaensch.

Am 9. Dezember bestand ich in Marburg das philosophische Staatsexamen und am 3. August 1933 daselbst die mündliche Doktorprüfung. Ostern 1933 kam ich als Studienreferendarin an die Städt. Studienanstalt in Krefeld, Ostern 1934 an die Hildaschule in Koblenz.

Anny Matthey.